
3 1761 07367875 7

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lavidaylaobradep00orue

JUNTA PARA AMPLIACION DE ESTUDIOS E INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

PEDRO DE MENA

POR

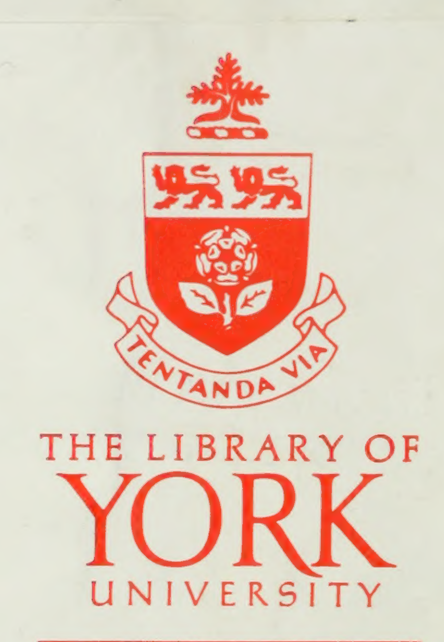
RICARDO DE ORUETA Y DUARTE

MADRID
1914

NB
813
M4
O78
1914
c.1
ROBA

LA VIDA Y LA OBRA DE

PEDRO DE MENA Y MEDRANO



THE LIBRARY OF
YORK
UNIVERSITY

Fonds
Germain Bazin

DISCARDED
FROM




JUNTA PARA AMPLIACIÓN DE ESTUDIOS É INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

LA VIDA Y LA OBRA

DE

PEDRO DE MENA Y MEDRANO

POR

RICARDO DE ORUETA
Y DUARTE

MADRID - MCMXIV
Imprenta de Blass y Cía., Calle de San Mateo, 1.

A la "Revue de l'Art ancien et Moderne"

El Autor

Á Alberto Giménez Fraud.

I

El ambiente.


LIBRARY

Después de atravesar los siglos XV y XVI, en que las influencias de fuera habían sido tan poderosas y tan varias y habían influído de un modo tan complejo en la plástica española, el espíritu indígena, débil por esto mismo, aunque siempre vivo, comienza á surgir con independencia al finalizar esta última centuria, se fortalece con rapidez y domina casi en absoluto durante todo el siglo XVII. En éste, nuestro arte aparece ya con caracteres distintivos, singulares, y tan privativamente suyos, que no es posible confundirlo, ni siquiera compararlo, con el de otros países ó de otros tiempos.

Para estudiarlo con juicio sereno hay que tener siempre á la vista el ambiente interior que lo vivifica y considerarlo, ante todo, como lo que realmente es, como un producto casi exclusivo de la sociedad española de entonces, como una manifestación más de su vida, íntimamente unida á sus demás manifestaciones, pero muy aislada, como la misma España se comenzaba á aislar, del movimiento cultural que en otros pueblos se desenvolvía. Si el siglo XV trae á la memoria el arte holandés y borgoñón y el XVI el italiano, si estas tendencias modifican ó atenúan el especial sentir de nuestra raza, éste se abre paso en el XVII, y solamente entonces aparece nuestra escultura, que es lo que interesa principalmente en este trabajo, limpia casi totalmente de extrañas influencias, pobre por esto mismo y falta de complejidad si se quiere, pero siendo la encarnación sincera de lo que á nuestro pueblo preocupaba y conmovía por aquellos tiempos.

Ahora bien, si se hace un estudio comparativo entre nuestra escultura del siglo XVII, muy principalmente en su segunda mitad, y la del XVI, se observará que si en éste dan asunto al arte plástico tanto la vida civil como la religiosa, en aquél cesa de un modo casi total la decoración de los palacios, la erección de monumentos funerarios y cualquier otra manifestación escultórica que no interprete un motivo religioso ó íntimamente ligado con la religión. En toda la obra de Montañés no se aperciben más que dos sepulturas y una estatua conmemorativa; Alonso Cano no hace, que se sepa, más que obras religiosas; Mena, salvando las estatuas orantes de los Reyes Católicos, todo el resto de su trabajo está constituído por imágenes, y de este modo los demás escultores de los reinados de Felipe IV y Carlos II. En estos momentos, cuando el arte de toda Europa buscaba sus fuentes de inspiración en sentimientos muy varios y con destinos también muy diferentes ejecutaba sus trabajos, en España es sólo la Iglesia la que encarga obras á los escultores, les impone los asuntos y dirige sus pensamientos.

Pero esta idea religiosa, dominando por sí sola la mentalidad del pueblo entero, sin tener una ciencia al lado que elevara los ideales, vulgarizándose para alcanzar el nivel de las clases más humildes, se había necesariamente de desbordar, y conducir á la plástica española á manifestaciones, por lo menos, muy diferentes de las manifestaciones artísticas de otros pueblos contemporáneos. El aspecto universal y elevado del Cristianismo no se veía aquí. El concepto abstracto de la divinidad no parece que haya despertado nunca un gran amor en el pecho de esta raza, y sobre todo en el siglo XVII, no sólo no era sentido, sino que muy difícilmente se le comprendía. Los españoles de entonces, á juzgar por su vida entera y por todas sus manifestaciones, sin excluir, por supuesto, la de su celebrada literatura mística, se quedaban fríos ante la idea universal de Dios, necesitaban concretarla, atribuirle formas y sentimientos terrestres, rebajarla y empequeñecerla hasta ponerla á su altura. Esto ha dado lugar á que jamás haya apasionado aquí más que lo humano, lo

concreto y particular y á que estos sentimientos se hayan tenido que traducir en nuestro arte. Y humanizados de este modo los personajes religiosos, la sensibilidad meridional del alma española no estando depurada por una alta cultura intelectual, tenía que llevarlos á la exageración y á la estridencia. A Dios lo personificó exclusivamente el siglo XVII en la figura de Cristo, mucho más humana y más próxima á nosotros que la de Dios Padre. El relato evangélico ha sido la única fuente del sentimiento religioso del pueblo; el bíblico ha sido relegado á las clases cultas. En aquél se ha seguido paso á paso, y con una pasión siempre humana, la vida del Dios que nace y crece. Se deleitan los buenos españoles con las escenas de Belén, con los regalos de los pastores y los reyes, con la precocidad y aplicación del Niño. Se forjan de aquí mil escenas de vida familiar; de una familia honrada de clase media, que vive con relativas comodidades, sin preocupaciones ni problemas, y de la que no hay que temer que se vea nunca asaltada por la menor sombra de tormento ó malestar interior. Después comienza Jesús á cumplir su misión divina; viaja, predica, hace milagros, algunos de enorme plasticidad y nada parece interesar. Pero llega la tragedia final, con su contraste crudísimo de odios y de amores, con sus rencores brutales y sus ternuras delicadas, con su pasión, su vida, su humanidad, y allí el creyente español se encuentra conmovido, allí siente, allí quisiera tomar parte en el drama. Cristo, para él, es divino desde luego; así lo debe creer y así lo acepta, á veces sin comprenderlo y siempre sin sentirlo. Pero si este Cristo no hubiera sido más que esto, lo hubiera dejado frío y razonador; seguramente no lo hubiera arrastrado á pelear con turcos y protestantes para defenderlo; para esto es preciso que á más de Dios sea Hombre, y no un hombre cualquiera, sino el HOMBRE DE LOS DOLORES, del sufrimiento, de un sufrimiento material igual al suyo, pero cuantitativamente, y aquí sobre todo aprecia su divinidad, de una magnitud inmensa.

La Virgen, con su juventud, su belleza, y más que nada con la hu-

manidad de sus desgracias, da la nota romántica que no podía faltar para que la pasión fuese viva. A ella se le suponen todas las coqueterías y vanidades de la mujer. Sus imágenes se visten con telas de verdad, que se bordan con profusión y muy ricamente; se la cubre de alhajas valiosísimas, se la dirigen alabanzas en letanías y oraciones, y hasta se da el caso, no raro, de que el pueblo la requiebre en la calle cuando la ve en procesión. En Semana Santa, que es cuando más principalmente conmueven sus sufrimientos, se simbolizan éstos gráficamente por unos enormes cuchillos que, en forma de abanico, le atraviesan el corazón, y que son muy grandes, enormemente grandes, para que aun á la vista misma corran parejas con la magnitud del dolor que representan. ¡Siempre lo humano, y dentro de lo humano lo material, lo tétrico, lo horripilante!

Este era el sentimiento y el espíritu que mantenía nuestro arte plástico, y este sería aún el que lo mantendría si en realidad tuviéramos hoy una escultura religiosa. ¿Qué harían nuestros artistas para satisfacer las aspiraciones de su sociedad y encarnar estos sentimientos? Lo único que podían, lo que hicieron: humanizarse, vulgarizarse y, al mismo tiempo, acentuar hasta el último extremo la nota sombría y lúgubre. Porque no hay que disimularse las cuestiones. Si á la tragedia del Gólgota se le descarta su espiritualidad y elemento divino, ¿á qué la reducimos? A un simple cuadro de dolor. A un suceso vulgarísimo: el del suplicio de un inocente, que se ha repetido en todos los tiempos, y que todavía en el nuestro es, por desgracia, más frecuente de lo que debiera ser. El Dios de los ejércitos, que la Biblia nos describe, haciendo estremecerse al firmamento con su voz, lo disminuye la religiosidad española á los límites de un pobre desgraciado á quien se befa, se golpea y hasta se mata injustamente; con quien se es más piadoso mientras más se le compadece, y á quien puede ocurrir que en ocasiones sea preciso defender. El Cristo majestuoso, sereno, glorioso en su cruz como en un trono, que despertaba la fe en los siglos medios, no lo podía entender

el XVII. La Reina de los Ángeles, con su corte de serafines, queda reducida á una buena señora, con todas las vanidades de la mujer vulgar española, pero á quien le matan un hijo que adora con toda su alma, y este sentimiento puramente humano basta para hacerla encarnación viviente de cuanto suponga amor, ternura y, más que nada, dolor. San José, San Juan, las Marías, son personajes secundarios de la tragedia, que represesentan distintas afecciones, todas ternísimas, y completan la tristeza de la escena. El Antiguo Testamento se olvida por completo en nuestro siglo XVII. ¿Cuándo representó nuestra plástica en esa centuria al Padre Eterno? Jamás. La pintura, con elementos más varios que la refrescaban, con un campo de acción más amplio, no tan circunscrito á la fe religiosa, y por todo esto dominada por influencias más complejas, que le hacían levantar la vista á mayor altura, se atrevió muy pocas veces con esa representación. ¿Y cómo lo hizo? No hay más que recordar el Hacedor bíblico de los relieves de San Petronio en Bolonia, ó el de los techos de la Sixtina, y contemplar luego las interpretaciones de nuestros dos más admirables pintores del siglo XVII, que se conservan en el Museo del Prado: la del que corona á la Virgen, en el cuadro de Velázquez, y la del que sostiene el cuerpo muerto de Cristo, en la Trinidad, de Ribera. El uno es un mendigo, el otro es un aristócrata, á ambos se les despegan las vestiduras; ninguno de los dos armoniza con el personaje que se les hace encarnar. Toda esta diferencia existe, en cuanto á elevación religiosa, entre el siglo XV y XVI italiano, y el XVII español.

Claro está que esto no ocurre de un modo tan acentuado en nuestra plástica del siglo XVI; que allí se encuentra mucha más elevación de miras, sobre todo en su primera mitad; que aquéllo es más hondo, más intenso, más complejo. Pero aquéllo, aunque signifique el momento más culminante y más hermoso de nuestra plástica moderna, no es español, no es arte nuestro; es un arte de importación, postizo á nuestra idiosincrasia, ajeno á nuestro sentimiento, de escasa populari-

dad y muy corta duración. Forment, Ordóñez, Berruguete, Becerra, todas las grandes figuras de entonces se formaron fuera de aquí é implantaron un arte extranjero atenuado por el españolismo. Aquello es grande á la italiana, aun no es humano ni sombrío á la española. Prueba de ello que Berruguete, el coloso Berruguete, aunque obtuvo múltiples encargos y murió rico, no alcanzó ni con mucho la popularidad que luego más tarde alcanzara Gregorio Hernández; que hoy día mismo, aunque el primero sea conocido y apreciado en su justo valor por críticos y eruditos, el segundo obtiene todavía las alabanzas de todos, sus tallas siguen haciendo milagros, y á ellas se dirigen de preferencia las oraciones de los fieles.

Fuerza es reconocer que nuestro arte escultórico verdadero, el genuinamente español y que encarna realmente nuestro espíritu, es el del siglo XVII. No se culpe de sus aberraciones tanto á los artistas como al ambiente social que las imponía. El escultor de entonces no podía recurrir más que á elementos muy simples, muy primitivos, sacados del fondo primero de la humanidad, comunes muchos de ellos al hombre y al animal superior, y presentados además en toda su crudeza, sin que se le permitiera atenuarlos con aquellas veladuras y complicaciones sentimentales que acompañan á una vida social algo elevada. El dolor, los apetitos, la extenuación y el desvarío, la agonía y la muerte, eran los solos recursos con que podía contar el arte plástico si quería emocionar á aquel pueblo. Había que hacer sufrir á sus personajes de modo tal que no hubiera la menor duda de que estaban sufriendo, ni aun para las gentes más bajas y más incultas, y era preciso también que todas se conmovieran ante tal expresión, que sintieran lástima y piedad, que se interesasen vivamente por ellos, que les produjese la contemplación de lo falso lo que tal vez no les hiciera sentir lo verdadero. Todo esto se conseguía á costa de la delicadeza y de la distinción, de la media tinta sentimental, de la altura de concepción, del movimiento interior. ¿Qué movimiento interior iba á haber si se sacaba á flor de figu-

ra todo, y aun más de lo que pudiera haber dentro? Pero no importaba; lo capital era que no quedara nada latente, complejo, indeterminado; que el espíritu no tuviera que atormentarse en la contemplación de la obra artística; que todo apareciera con claridad, aunque brutalmente expresado. Esto traía consigo, como consecuencia forzosa, el que se cubrieran los cuerpos de cardenales negrísimos á los pocos instantes de recibir los golpes; que las lágrimas de cristal corrieran por las mejillas con una abundancia excesivamente plebeya; que las cejas se inclinasen oblicuamente en ángulo inverosímil; que se elevasen los ojos y se contrajesen las bocas en verdaderas muecas de dolor; que se acentuase de un modo externo y sensual la belleza física de los rostros, con otras muchas estridencias, que habían de concurrir todas, casi en absoluto, á arrancar una exclamación de lástima y compasión.

También hay que reconocer que nuestra gran pintura del siglo XVII es muy superior á la escultura, aun cuando no lo sea por su mayor espiritualidad y elevación religiosa, que en esto corren parejas, sino porque teniendo un campo mucho más dilatado, da lugar para que en él florezcan los diferentes gérmenes del genio nacional.

Se podrá decir que todos los países han tenido vulgo, y que en muy pocos ha revestido el arte escultórico, sin embargo, los mismos caracteres que en el nuestro; pero téngase en cuenta que ni todos los vulgos han seguido la misma dirección sentimental en materia religiosa que la seguida por nosotros, ni han imperado en ninguna parte de un modo tan absoluto como aquí imperó en esos tiempos. En otros países, el Renacimiento y la Reforma dieron origen, ó por lo menos desarrollaron, una clase de hombres superiores que representaban la cultura y el progreso, y cuya influencia, poco ó mucho, se había de hacer sentir en las clases populares. Las ideas luchaban por su existencia con más ó menos libertad, y esto traía consigo la selección, el depuramiento, la evolución progresiva. Aquí en España no ocurrió esto. La política de los Felipes tendió más que á nada á matar á esa clase, que tantas es-

peranzas hacía concebir al advenimiento de la casa de Austria. Para mantener la fe religiosa, su principal aspiración, no idearon más medio que el terror y el aislamiento. Se expulsan dos razas porque se resisten á esclavizar su razón y sus creencias; se tortura y se mata á los que se atreven á pensar de diferente manera que el común de los españoles; se prohibe en absoluto ir á estudiar fuera de aquí, ó importar libros de fuera; todo lo que pueda significar de algún modo movimiento expansivo de las ideas, se inspecciona ó se restringe. El resultado fué, por desgracia, el mismo que se apetecía: que todos los españoles pensaran de un mismo modo. ¡Pero cómo pensaron! Nadie se atrevía á levantar la vista más alto que los demás, á elevar sus ideas, á destacar su personalidad. Había que pensar lo mismo que pensaron los abuelos; como las santas madres inculcaban, desde la cuna, á sus piadosos hijos; era obligatorio convertirse en vulgo. Por eso imperó éste con tanta fuerza, porque no había más que vulgo en España, porque habíamos sufrido por varios siglos el poder nivelador más terrible que existe, el de la hoz de la incultura, que después de su paso no deja tras de sí más que rastrojos infecundos, pero todos del mismo tamaño.

No debe extrañar, pues, que aquí en España más que en otros lados se impusiese el vulgo cuando de obras religiosas se trataba, y que esta imposición quitase al arte el carácter ideal y sobrehumano con que en otros países ó tiempos se nos suele presentar.

Pero si esto es cierto, también lo es que, por todas estas mismas causas, lo que pierde en idealismo lo gana en humanidad, y que á cambio de las exageraciones y crudezas que aquel ambiente le imponía, recibe también de él un amor á la verdad y una sed de vida, que persigue con preferencia á todo, y reproduce siempre en la múltiple variedad de sus manifestaciones.

No es justo que se diga, como tanto se repite, que nosotros no hemos tenido nunca una verdadera escultura. Lo que no hemos tenido ni quizás tengamos, es un ambiente de cultura capaz de conducir la

mentalidad y el sentimiento á regiones más puras y más elevadas; pero un arte serio, sí. Un arte concreto, cálido, expresivo, que saca sus recursos en lo que hay de más hondo y eterno en el hombre, aun cuando no sea lo más refinado; que no ha representado dioses quizás porque no se le han pedido; pero que en el círculo puramente humano á que lo han circunscrito ha puesto una nota de vigor y de fuerza, que le da por derecho un lugar, modesto, pero no despreciable, en el cuadro general de las artes europeas.

Es cierto que no crea más que hombres, pero los crea totales, con su forma y con su espíritu, sin caer nunca en esa vacuidad interna y carencia de vitalidad en que han caído otras artes. Es cierto también que estos espíritus suelen adolecer de falta de complejidad; pero ¿qué espíritu viviente la tenía entonces?; ¿quién se la podía inspirar al artista, ni quién era capaz de sentirla?; ¿cómo iba á nacer un arte ideal en un pueblo que no tenía idealidad? A hombres tan sólo se circunscribió nuestra gran pintura, y no fueron de mucha más elevación espiritual, pero no se vió forzada á representar únicamente con ellos las grandes figuras del Cristianismo; tenía libertad para escoger sus asuntos, podía representar escenas varias de nuestra vida civil, colocarlas en paisajes ó interiores, agrupar sus personajes en número considerable, expresar con una composición lo que es imposible de expresar con una sola estatua. Por eso en nuestra gran pintura no es tan ostensible esta falta de idealidad.

Hay sobre todo en nuestra escultura, una cualidad que viene á ser su nota distintiva y que le presta frescura y sinceridad. Su naturalismo. Esto es lo que más sorprende y más cautiva á quien la estudia, lo mismo en su totalidad que en sus particulares. Su naturalismo sano, fielmente observado, vivido. Al artista español le podía escasear la fantasía, pero no la observación. Se ciñen á la verdad todos, pintores y escultores, con un conocimiento tan profundo, con un amor tan acendrado y tan entusiasta, con una observación tan fina, que perciben y

expresan del natural cuanto digno de expresión contiene: su cuerpo, su alma, su carácter, sus pasiones. Y esto lo armonizan de tal modo, en una medida tan exacta, que nos hacen recibir con sus tallas y sus cuadros la emoción más grande y más intensa con que un artista pudo jamás soñar: la de la vida, la de la soberana vida expresada por el Arte.

El naturalismo de nuestros imagineros es particularista y analítico, pero hondo. Comienzan su observación por la superficie, registran y copian sus detalles, se detienen en ellos con una complacencia y á veces una minuciosidad extraordinaria; algunos hay que exageran su valor y otros que los acumulan con exceso; pero pocos son los que ahí se paran satisfaciéndose con eso, que era lo único que aquella sociedad les exigía; van más allá, penetran en el interior; van al espíritu, hasta su médula; observan sus matices y modalidades con la misma finura con que observaron los detalles externos, y al arrancarlos de allí para exteriorizarlos, encuentran de un modo admirable la armonía íntima del fondo y de la forma, sin desproporción de uno ú otra, produciendo intensa emoción estética al hacer percibir el primero á través de la contemplación de la segunda. Han sido naturalistas, pero cálidos, nunca fríos. Se podrá acusar á nuestro arte de minucioso, pero no de vacuidad. Ha copiado con amor lo externo, pero jamás se ha detenido ahí; y aunque pocas veces haya sido un arte sintético, ocasiones ha habido en que sacudiendo las trabas que se le ponían, ha sabido elevarse á las regiones más puras de la idea y de la inspiración.

Esta corriente de empirismo que nos trae el siglo XVII, supone además una reacción saludable contra la decadencia en que se encontraba nuestra maestra Italia, y que aquí en España comenzaba á asomar de un modo manifiesto. Mil causas, muy varias y muy complejas, que no son del caso ahora, y quizás más que ninguna el descubrimiento de estatuas y la aparición de unos cuantos colosos, Miguel Angel sobre todos, que fueron considerados como definitivos é impusieron su idealidad por doquiera, dieron al traste con la inspiración personal, que tan

rica y tan diversa había sido en el siglo xv, agotaron la originalidad unificando las tendencias de un modo esquemático, y á fuerza de buscar lo eterno del hombre acabó por perderse la noción de Humanidad.

La obra de estos grandes genios y el éxito de las estatuas descubiertas, acabaron por establecer como doctrina única la de que existe un tipo ideal, un modelo primero de la raza humana, modelo que la naturaleza no ofrece y que sólo el arte es llamado á evocar y poner ante nuestros ojos. Desde entonces ya no vuelve á pensar el artista en elevar á expresión aquello que á su alma hace sentir la naturaleza. No le preocupa más que la forma, y una forma determinada, la única que se estima bella. Ya no piensa más en hacer hombres, sino aquellos seres extraordinarios que habían forjado en su mente Miguel Angel ó Rafael. Para dar la impresión *del grandioso* se fuerzan las musculaturas, se exagera la anatomía y se pueblan los templos y palacios de bárbaros sin nobleza, que no tienen de grandes más que el tamaño. Para expresar el movimiento interno, se inventan actitudes inverosímiles, verdaderas contorsiones del cuerpo todo, telas por los aires, y hasta barbas y cabellos intranquilos. Los tipos siempre son semejantes, sacados del mismo patrón, sin verdad ni carácter. Los cánones de proporciones se multiplican y las máximas estéticas ó técnicas sustituyen á la observación. El Hércules Farnesio, el Laoconte y el Torso del Belvedere se convierten en modelos universales. La naturaleza se relega ó se estudia á través de esos modelos. Por todas partes el artificio y la vacuidad.

No es esto decir, ni como tal se debe interpretar, que puesto á intervenir en la controversia, si es que tal controversia existiera, entre el arte idealista y el naturalista, vaya yo á repudiar el uno ni el otro, y mucho menos á dar mis preferencias al segundo. El arte idealista ha inspirado las más hermosas estatuas de los grandes genios, pero es también muy peligroso, porque no admite la labor modesta y porque no puede vivir más que en aquellos pueblos que están atravesando mo-

mentos muy especiales de su historia, ni ser mantenido sino por hombres de genio excepcional también. Por eso sus decadencias son generalmente tan rápidas y tan marcadas; porque al faltarle las ideas ó ser éstas de escaso valor, no le queda otra cosa con que mantenerse; que no hay nada más vacío que la idealidad sin ideas.

De esto nos salvó en España el arte popular del siglo XVII. Y ya que tenemos la tendencia de mirar siempre á la naturaleza á través del arte, y admiramos á una mujer hermosa porque se asemeja á una estatua, y á un paisaje porque es pintoresco, y á una flor natural porque parece de artificio, conviene que de cuando en cuando descienda el arte mismo á darnos una lección de Naturaleza y ponga ante nuestros ojos las muchas bellezas que de un modo espontáneo y sin necesidad de modificaciones artificiales puede ofrecer.

En resumen: si no debemos pretender de ningún modo comparar nuestra escultura con la gran escultura medioeval, ni con la borgoñona, ni con la italiana del XV y primera mitad del XVI; si no tenemos aquí un Claus Sluter ni un Miguel Angel que poder presentar, no por eso es nuestra plástica del XVII despreciable, como muchas veces se ha querido sostener, ni nuestros artistas de tan escaso valor que no puedan pretender un puesto, aunque no sea de los primeros, en el movimiento general de la plástica europea.

II

Pedro de Mena y Medrano.

Si el arte del siglo XVII es nuestro arte propio por excelencia y si como el de ningún otro tiempo, se mantiene tan sólo con la savia puramente indígena y simboliza de manera plástica el modo de pensar y sentir de esta sociedad apartada, el artista que va á ser objeto de este trabajo, Pedro de Mena y Medrano, es, ó por lo menos así me atrevo á creerlo, el más profundamente español de todos aquellos escultores y el que más sinceramente encarna el espíritu y el carácter del ambiente social que respiraba.

De una religiosidad exaltada, ferviente como ningún otro artista, influído seguramente por las supersticiones y vulgaridades de su tiempo, apasionado en sus ideales é inclinaciones, poco pensador y muy sentimental, de gustos refinados y observación muy fina, es Pedro de Mena, como hombre, un andaluz muy de su tiempo, de espíritu enérgico y exclusivista, que reúne en sí de modo extraordinario el conjunto esencial de virtudes y defectos que siempre tuvo y tiene Andalucía.

Cuenta Palomino que era gran amigo del Obispo Santo Tomás; sabemos por su testamento que á todos sus hijos, cinco que tuvo, los educó para la Iglesia; también por éste nos enteramos de que ordena en su última hora que se le entierre en la puerta de un templo, para que todos lo pisen; es familiar del Santo Oficio, funda capellanías, deja por legatarios y albaceas á canónigos y beneficiados; en todos los actos

de su vida aparece de modo claro y definido el cristiano viejo del tiempo de los Austrias, pero fervoroso y apasionado más de lo corriente.

Esta pasión que ponía en su fe religiosa debió ponerla también en los sentimientos humanos. Los documentos que á él se refieren lo pintan como hombre de estrecha conciencia y corazón generoso, excelente amigo y amante de su familia. Recoge en su casa, trata como hija y la asegura el porvenir con un legado, á una sobrina que quedó huérfana; liberta á una esclava que nació en su casa; hace grandes sacrificios para educar á sus hijos y dotar á sus hijas; y lo que más le caracteriza y más llama la atención al estudiar su vida: fué un enamorado nada vulgar de su esposa y mostró por ella la misma pasión y el mismo entusiasmo en las últimas horas de su vida que en los primeros días de su juventud y de sus ilusiones. Este es el hombre: una simple persona decente del siglo XVII.

El artista no ofrece contradicciones con el hombre. No hay desarmonías entre su talento y su carácter, salvo la extraordinaria magnitud del primero y su gusto exquisito; pero sus tendencias, su idealidad, sus direcciones se amoldan perfectamente á las características de su temperamento. En el inventario de sus bienes no se cita un solo libro; jamás fué á Italia, ni debió conocer muy de cerca el arte italiano. Las únicas fuentes de su inspiración debieron ser las obras de otros escultores españoles anteriores á él; la vida misma, que con tanto amor estudió, pero vista por el prisma, que entonces se la miraba; y muy sobre todo, su gran alma de artista, percibiendo, con una finura admirable, la modalidad más bella y más refinada ó el sentimiento más hondo y más vigoroso.

Todo esto tiene que aportar como nota culminante al arte de Pedro de Mena un marcado naturalismo. Inspira sus obras en lo que ve y siente á su alrededor: en las formas, los sentimientos y las aspiraciones que encuentra en todas partes y que tanto convienen con su propia

idealidad. Pero como él tiene mucha más fuerza que su ambiente, estas visiones de la vida le despiertan una gran variedad de matices emotivos, hondamente sentidos todos ellos y que expresa siempre en su justa medida por el gran dominio que ha conseguido alcanzar al traducir las formas aparentes de los seres vivos. El sentir tan exaltadamente su propio ambiente y la delicadeza y refinamiento de sus gustos, lo hacen ser, en un siglo en que nuestra escultura peca algo de basta y de superficial, el artista más dramático y más expresivo, al mismo tiempo que el más señoril y más distinguido.

Por eso su naturalismo no es materialista. No se limita á la simple expresión de la forma exterior. Es un arte que reproduce la vida en toda su integridad, con la justeza de sus apariencias, con la traducción de sus aspiraciones, con el calor de sus sentimientos, de sus dolores y sus alegrías. Integran sí su concepto del natural el aspecto externo que ofrecen los hombres y las mujeres que ve en todas partes, vistiendo sus trajes habituales y ofreciendo sus modalidades singulares. Pero es también parte de su natural la huella, violenta ó tenue, que deja en la superficie el pensamiento interior, el movimiento anímico ó la serie continuada de pensamientos y pasiones, que acaban por imprimir á la forma un sello especial particularista, que llamamos carácter de una figura. Es su natural la variada combinación y armonía de las partes exteriores para producir en el ánimo una marcada emoción estética, que responde á cualidades concretas, pero que el artista observa y traduce de un modo general é indeterminado. La belleza, la gracia, la elegancia, la distinción, la síntesis del alma andaluza, las siente y las encarna Pedro de Mena con una finura y con un tacto tan ajustado, que pocos artistas de aquel tiempo sabían dar al alma un deleite de mayor delicadeza. No hay detalle íntimo ó exterior del natural que él no perciba y no aprecie en su verdadero valor; y aunque nunca aspira más que á concretar, llega á veces en su observación tan al fondo de la naturaleza, que arranca de allí algo que es ya general, permanente, representativo y eterno.

Pocas veces hace concesiones á la fantasía. No es su procedimiento el partir de un ideal prefijado y moldear en él la realidad viviente. No impulsan á su gubia las ideas, sino las imágenes y las emociones. No intenta crear, en el sentido que se suele dar á esta palabra. Se limita á recoger bellezas de aquí y de allá, dondequiera que las ve, á sentirlas hondamente y á deleitarse con ellas, y ya pasadas por el tamiz de su espíritu, transformadas ya en impresión, ofrecerlas á los demás en forma plástica. Tomar al arte y á la naturaleza de este modo, es ser expresivo antes que nada, aun cuando no se tenga el propósito de serlo; y elevar á expresión un fondo de sentimiento cualquiera, ya sea el de un individuo aislado, el de un pueblo, una raza ó la humanidad entera, formará gradaciones cuantitativas, pero únicamente cuantitativas de un solo arte grande y serio. Tal vez estas gradaciones sean las únicas notas diferenciales entre idealismo, naturalismo y hasta realismo; pero aun cuando así no fuera, habría que convenir por lo menos en que la fuerza de expresión será siempre la más hermosa cualidad que pueda presentar un artista, y en este sentido nada ofrece nuestro siglo XVII que sea comparable al genio de Pedro de Mena.

Si he dicho que recoge *bellezas* de aquí y de allá, porque como á tales tengo sus impresiones fuertemente objetivadas, no ha sido esto, entiéndase, sostener que se proponga siempre seleccionar. No. Para él es bello todo. Todo lo que implique realidad, lo que suponga vida. Esa es su fuente primordial de belleza: la vida; la que busca con más ansia, la que más le deleita. Lo demás son modalidades de la vida misma, que le sirven para caracterizarla y para mostrarla en su infinita variedad, pero sólo accidentes de aquella esencia primera. Hay veces que parece no importarle que sus personajes sean feos, plebeyos ó vulgares, con tal de que estén vivos. Seguramente no tuvo la menor idea de belleza clásica: lo que sólo le preocupan son los medios de expresión. Pedro de Mena es, ante todo, el escultor de la vida.

Esta vida es la suya propia, la que siente en sí mismo, muy seme-

jante á la que ve en todos lados, la vida española de su tiempo. Como ya he anotado, jamás salió de aquí, y jamás se nota en su obra la menor nostalgia de otros ideales. Se suma, de muy buen grado, en el común pensar, y mejor todavía, en el común sentir de entonces. Esto hace que cuando representa dioses, no sea nunca el dogma lo que represente, sino el personaje histórico, y que no pretenda dar, como ningún escultor de entonces nos da, la elevada impresión de la Divinidad. Los encarna siempre á lo humano, adornándolos con todas las perfecciones y sentimientos que ve en los hombres, pero sin intentar más. La Virgen de Belén, en la iglesia de Santo Domingo, de Málaga *(lámina de la portada y figura 41)*, es una mujer, una señora, bellísima, severa, elegante, de modales aristocráticos, que hasta en la faena prosaica que está desempeñando ha sabido conservar la dignidad y el decoro de una princesa. Pero es una mujer al fin. El Cristo de la misma iglesia *(figuras 46 y 47)* es quizás el mejor tipo que puede presentar nuestra estatuaria de hermosura masculina; pero tampoco pasa de ahí: un hombre de belleza suma, pero hombre nada más. En cambio, cuando representa santos, que son hombres como él, vulgares si se quiere como él, pero como él animados de un misticismo ardiente, entonces Mena mira y ve muy hondo, autorretrata su espíritu mismo, que es para él fuente inagotable de inspiración, y con este *natural* por delante, natural psíquico, pero natural al fin, se eleva, ó mejor aún, desciende hasta las entrañas mismas de la Humanidad, que sintetiza de modo admirable en esa Magdalena, de Madrid *(figuras 62 y 63)*, San Juan de Dios, de Granada *(figuras 82 y 83)* y San Francisco, de Toledo *(figura 54)*. Este es un arte idealista, universal, eterno, en fuerza de ser observador, humano y español.

Siente así Mena una especial predilección por sacar á la superficie los movimientos del alma, las reconditeces del espíritu; pero este espíritu que así se complace en registrar es siempre el mismo, aun cuando ofrezca una gran variedad en sus sentimientos y manifestaciones. Siempre lo presenta con emociones serenas, sin turbulencias, casi sin movi-

miento. El éxtasis religioso, el malestar interno producido por una sed de ideales no satisfecha, el dolor intenso, pero en un período de laxitud y agotamiento. Estas son, entre otras, las situaciones anímicas en que más se detiene. Estas emociones, siempre tristes, quizás sinteticen su propia alma.

Así, su obra en general da la impresión de tristeza. No es tanto dolorosa; es triste, tranquilamente triste. Desde que termina el coro de Málaga, pierden importancia en su trabajo aquellos niños juguetones y graciosos que parecían creaciones de una fantasía riente. Los que siguen después, son simples accesorios exigidos por el asunto, y hechos sin amor, muchos de ellos por gente asalariada. Su viaje á Castilla, y aun me atrevería á afirmar que la contemplación de las obras del Greco, promueven en su interior una sed de ascetismo, de dolor, de melancolía. Desde entonces se alargan sus figuras, los rostros enflaquecen, los ojos se hunden reflejando un mirar absorto y embrutecido. Ninguno de aquellos frailes es inteligente ni saludable; pero son soñadores, extáticos, contemplativos, creyentes, profundamente creyentes como el pueblo que los inspiraba y el rey que simbolizaba á aquella sociedad. La España de Carlos II entra en el alma de Pedro de Mena.

Luego, más tarde, parece que vuelve á intentar una última sonrisa. Entonces da vida á esos santitos jóvenes, aristocráticos, esbeltos y candorosos, que enamoran y cautivan con su gracia exquisita y su ternura. Pero ya no dan la impresión alegre y sana que daban las obras de su juventud. Arrancan una sonrisa triste, compleja de sentimientos y saturada de melancolía.

Todo esto se tenía que exteriorizar en actitudes también serenas y tranquilas. Por eso no se ve jamás al artista perseguir el movimiento en sus figuras. Estas aparecen casi siempre de pie, manteniendo el peso del cuerpo en una pierna y con la otra ligeramente doblada. Muy pocas están de rodillas; menos aún sentadas. La regla presenta pocas ex-

cepciones, salvando, por supuesto, á los crucifijos, cuyo asunto impone la actitud.

Estas actitudes son muchas veces sugeridas por la obra de otro artista. No da importancia, á semejanza de los escultores griegos, á la posición de sus estatuas, que repite mil veces y toma de cualquier parte; la esencia de su personalidad está en el carácter y en el espíritu que sabe infundirles. Sus imágenes son, ante todo, hombres fuertemente conmovidos por un determinado sentimiento; nunca personajes indiferentes colocados en postura original.

Es Mena, como se ve, un escultor profundamente sentimental y lírico. El grupo y el relieve, elementos tan apropiados á un arte narrativo y épico, no los sintió jamás. Sus almas son siempre solitarias. Sus estatuas suelen presentar un solo punto de vista, y las peanas, sin molduras ni chapeados en la parte de atrás, están indicando que no se hicieron para ser sacadas en procesión, que fueron destinadas á no ser movidas de sus hornacinas y á recibir las oraciones en la luz apagada de la iglesia. Cuando más, agrupa, á veces, una figura principal y un niño, pero éste es en tal caso un accesorio para concentrar en él la atención de aquélla. En el coro de Málaga, formado más que de relieves, de medias estatuas, suele agrupar un santo con una aparición de la Virgen y el Niño; pero aquí precisamente, además del escaso valor de esta aparición, se ve lo mal que comprendía el relieve y las dificultades que encontraba al componerlos.

Sus tipos, como les deja intacto el sello individualista, sin grandes modificaciones ni mejoramientos, los tiene que interpretar con el modelado vario que exige el rostro de cada modelo; así es que su técnica en las cabezas es tan diferente, que no es posible señalar con precisión sus notas más características.

Sín embargo, suele mostrar preferencia por las frentes pequeñas, cejas rectas y párpados grandes é inclinados hacia arriba por su comisura externa. Cuando la mirada es baja, como ocurre en algunas Dolo-

rosas, acusa mucho el dibujo del borde del párpado superior, marcando el lagrimal y dándole una elevación acentuada. La nariz es recta y los pómulos siempre muy salientes. La mandíbula ancha, que los maséteros, voluminosos en su parte carnosa, hacen aparecer más ancha todavía. Todo el esqueleto de la cara se acusa con vigor. El menton es fuerte, y la barba, cuando existe, es rala en las mejillas y termina más poblada y larga, partida en dos mechones.

Es particular el descuido que muestra al hacer las orejas. Todo su dibujo es deficiente y ejecutado con manifiesta repugnancia. Siempre que le es posible, las oculta con el cabello ó con los mantos.

En cambio pone todo su esmero y todo su cariño al tallar las extremidades. Sus pies son una maravilla de virtuosismo en la ejecución. Sus manos, finas, elegantísimas, ricas en detalles, acentúan la fuerza general de la figura y son por sí mismas expresivas y vivientes. Sus articulaciones se acusan con energía, sus venas y sus tendones se dejan ver, pero todo perfectamente armonizado, sin desentonos. Solamente en la palma las arrugas de la piel aparecen á veces con una profundidad algo dura.

Sus cuerpos jamás son atléticos y hasta muchos de ellos se pudieran calificar de enfermizos como el espíritu que encierran. No abundan en su imaginería los hombres vigorosos, ni siquiera saludables. Más sanas suelen ser sus mujeres, quizás por una concesión á las exigencias de belleza física que se impusieran al artista. Violenta las leyes de la proporcionalidad, no por impericia ó descuido, sino con intención, muchas veces visible, de conseguir un fin estético determinado.

Sus ropajes suelen presentar una factura especial, que se caracteriza por grandes y acusadísimos contrastes de luz y sombra, y por estar cubiertas todas las superficies por pequeños planos, que se cortan en ángulos marcados, formando una serie continuada de facetas, que cuando no interrumpen ni velan las líneas generales, aumentan la gracia y el movimiento del plegado; pero que otras veces, por alcanzar estas face-

tas demasiada extensión ó por cortarse en ángulos demasiado agudos, dan á la masa cierta dureza y confusión. Esta factura, que debió nacer con la imitación de las telas de seda, caracteriza también el modelado de su maestro Cano, quien la debió importar de Italia, bien directamente tomándola de dibujos y estampas de aquel país, bien porque Pescara, en quien tanto se inspiró y que también la emplea, ó algún otro maestro se la transmitiera; y Cano, á su vez, la da á conocer á Mena y á los otros escultores que se forman en su taller. Pero Mena, observador del natural más que nada, no la toma á ciegas ni la emplea en todos los casos. Muy pronto le hace perder cuanto contiene de convencionalismo y de receta; le da más riqueza de observación y más verdad; y no le atribuye otra finalidad que la de matizar grandes superficies ó grandes líneas concebidas con otro criterio.

Otra particularidad ofrecen los ropajes de Mena: la de los paños sueltos, libres y despegados de la masa general, presentando tan sólo un grosor aproximado al de la tela real y formados por una lámina delgadísima de madera, visible por uno y otro lado. Esto tal vez lo aprendiese también en el taller de su maestro, que la tomara de Gregorio Hernández ú otros artistas castellanos que la usaban algunas veces; pero como del mismo modo lo ofrece siempre la realidad, allí la comprueba Mena, la estudia, le da un gran desarrollo, y es rara la estatua suya en que no aparece. Esta modalidad es la más constante en toda su obra.

Se ha dicho que Mena es sólo un fiel imitador de Cano, poco menos que un artista sin personalidad, que no hace otra cosa que seguir para todas sus obras las inspiraciones más ó menos remotas de su maestro. Esto supone no haber conocido de la obra de Mena más que la primera parte, que no es por cierto la que mejor lo caracteriza ni la que ofrece mayor interés. Desde Palomino, que inicia este error en los primeros años del siglo XVIII, aunque no lo sostenga abiertamente, á Cean, que ya lo afirma con toda claridad, y á la mayor parte de los escrito-

res que han sucedido hasta hoy, pocos han sido los que han dejado de sostenerlo, aceptándolo como cosa ya demostrada en la que no hay que volver á insistir.

Pudiera obedecer esto, como indudablemente obedece en Palomino, á no haber visto más estatuas de Mena que las que se conservan en Granada, donde abundan las de los primeros años de su carrera, que son las más influídas por la manera de Cano, y alguna que otra de las pocas que se veneran en las iglesias de Madrid, y á haber desconocido las que hay en otras capitales, principalmente en Málaga, donde radica la parte más numerosa y más personal de su trabajo. Pero no es así: todos los escritores hablan y describen las estatuas del coro de la Catedral de esta última ciudad, que es precisamente donde Mena se aparta por primera vez de las enseñanzas de Cano, donde parece hacer alarde de una rectificación de conducta y donde afirma su vigorosa personalidad de una manera más rebelde, y á pesar de ello siguen sosteniendo el mismo prejuicio tradicional, como si sus ojos no quisieran ver y su criterio se empeñara en no juzgar.

Cano y Mena, á partir del momento en que éste trabaja en Málaga, se diferencian ya para siempre en la dirección artística que cada uno sigue en sus gustos é inclinaciones, en sus ideales, en todo lo que constituye el fondo esencial de sus respectivos artes, y solamente se deja notar, de cuando en cuando, no con tanta frecuencia como se supone, algunas concomitancias puramente externas, de interpretación material, de técnica nada más, y que aunque es razonable que tuvieran su causa en las enseñanzas del maestro, también hay que reconocer que flotaban en el ambiente de entonces y se podían aprender en cualquier taller andaluz de aquellos tiempos.

No es posible concebir, dentro del marco reducido de nuestra estatuaria, dos temperamentos artísticos mas opuestos que los del maestro y el discípulo. El uno tiende á generalizar, á unificar la realidad en el molde de sus ideales, á dar siempre la misma sensación, el mismo

efecto. No entra nunca en las interioridades del espíritu, y si lo hace es siempre superficialmente. El otro se inclina á concretar, á recogerlo todo, por opuesto que sea, con tal de que pueda producir una impresión bella, á perderse en su observación por el laberinto inmenso del alma humana. Las obras del primero, aunque tengan asuntos diferentes, encarnan todas la misma representación estética. Con razón dice Justi (1) refiriéndose á sus Concepciones, como se pudiera referir á toda su obra, que *no son más que repeticiones de un* SOLO *tipo original*. Las del segundo, hasta en muchos de los casos en que intencionadamente se ha propuesto una repetición, son diferentes y emocionan de distinto modo. Cano, á fuerza de querer ser bello, delicado, suele resultar femenino. Mena, á fuerza de ser varonil, resulta bellísimo. Aquél, queriendo corregir á la naturaleza, suele falsearla y empequeñecerla. Éste, tomándola tal cual es, pone ante nosotros un mundo infinito de bellezas y sentimientos.

Para terminar este asunto copio unas frases, referentes á Cano, del sabio profesor de Kœnigsberg Berthold Haendcke (2), que tan bien conoce el modo de trabajar de ambos artistas: *Quiere elevar la sensación, y por ello impresiona friamente. Recuerda en ello á Solario.* Frases que se completan con estas otras de Charles Blanc (3): *La nota que parece distinguir á Alonso Cano consiste en ser el menos español de todos los pintores de España, y puede afirmarse que si se trasladasen sus pinturas á Italia se las podría hacer pasar fácilmente por obras de un autor lombardo.*

Así, pues, sin confundirse jamás el maestro y el discípulo, sin renunciar éste á su personalidad, como ha afirmado Cean, al tomar de aquél las primeras enseñanzas de su arte, tiene que reflejar en sus obras

(1) C. Justi: Prólogo al *Badeker*.

(2) *Studien zur Geschichte der Spanischen Plastik* (Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo.) Strassburg. 1900.

(3) *Histoire de la peinture de toutes les Écoles.*

las prácticas de taller, las modalidades de ejecución, de técnica, y hasta si se quiere un cierto contagio de aficiones y convencionalismos, que aquél le había de trasmitir, y que tenían que perdurar en él por algún tiempo.

Y no es esto decir que Pedro de Mena, aun teniendo una personalidad inconfundible con la de ningún otro, sea siempre original, en todos los sentidos en que se puede tomar esta palabra. Se advierte siempre el sello de su individualidad en sus inspiraciones, en el estudio que ha hecho de los dolores é inquietudes de los hombres, en las complicaciones que ha visto en las almas y en la pasión y sentimiento propios que ha puesto al traducirlas. Pero no están al mismo nivel sus facultades inventivas, su potencia creadora de actitudes inéditas. Se ha de ver, al estudiar separadamente sus estatuas, cómo algunas colocaciones y hasta alguna primera idea de sus más afamados tipos escultóricos fueron tomados, ó por lo menos sugeridos, por imágenes ó dibujos de otros artistas contemporáneos ó anteriores; aunque luego él, como acabo de decir, los diferencie con su poderosa intuición y visión de la realidad, que es donde verdaderamente radica la singularidad de su obra. Reducida así la cuestión, una de las influencias, además de la de Cano, que en un momento aparece mas marcada, es la de Gregorio Hernández, ó Fernández, que se nota muy claramente en alguno de los trabajos de Mena, posteriores al viaje que se supone hiciera á Madrid. Ya se verá en el curso de este estudio, que de aquel escultor toma idea para alguna de sus mas felices actitudes, para su policromía y hasta para simplificar la técnica de su modelado, pero mejorando siempre los tipos y llevándolos al último grado de sentimiento y de expresión personal. En el inventario de sus bienes aparecen, entre otras cosas: *Quattro dosenas de modelos = una gavetta de dibujos.* Lo que no dice el inventario es si estos dibujos y modelos eran todos originales, y si constituían el plantel de donde salieran algunas de sus estatuas.

Hay que notar que los cambios en el estilo de Pedro de Mena, si

son bruscos, no son nunca absolutos; y si es posible y hasta fácil caracterizar las diferentes fases de su evolución y señalar las notas dominantes de cada una, no debe extrañar que se encuentren obras presentando todavía los caracteres de los períodos anteriores, ó empezando á descubrir los de los otros que van á continuar.

De este modo pueden encontrarse en la obra total de este escultor cuato fases ó períodos diferentes. En los primeros, que son puramente de formación, se ve al artista luchando y venciendo dificultades para adueñarse de la realidad y hacerla sentir en toda su plenitud. Para esto sigue dos procedimientos opuestos. Primero, el que Cano le enseñara: las prácticas tradicionales, las convenciones obedientemente aceptadas, y las máximas estéticas que no siente. Después, al llegar á Málaga, la rectificación de esta tendencia, el amor decidido por el natural, y sólo por el natural, que aún no puede interpretar más que en su exterior. En su tercer período, después de su supuesta visita á Madrid, dueño ya de los cuerpos, quiere apoderarse también de los espíritus, y entonces comienzan esos admirables místicos que son la expresión más sentida del arte español. En el último, el más largo de todos, vencidas las dificultades, acomete empresas muy varias y exterioriza impresiones muy complejas. En este período comienza á iniciarse una decadencia que se acentúa con los años y que es bastante marcada cuando le sorprende la muerte en una edad no muy avanzada todavía.

Dice Palomino que *aprendió el arte de la escultura de su padre (que fué de la misma facultad) con toda perfección.* Esta afirmación de Palomino es seguramente cierta. Siendo hijo de uno de los escultores que gozaban entonces de más crédito, parece natural que recibiera de él las primeras lecciones, mucho más si se considera que cuando Cano fué á Granada á tomar posesión de su prebenda, tenía Pedro veinticuatro años, y habiéndose criado, desde su niñez, en un taller de escultura, podía á esa edad tener conocimiento del manejo de la gubia. Es lástima que no se conozca ninguna obra de este primitivo período

del artista que pudiera mostrar los caracteres de su arte é hiciera ver el modo cómo se fundieron en él dos influencias tan opuestas como son las de Cano y Alonso de Mena. Quizás alguna de las que pasan por ser de éste pudiera atribuirse á su hijo Pedro.

Lo que es indudable es que, como afirma Palomino y los que después le han seguido, al llegar Cano á Granada en 1652, entró Pedro en su taller y allí modificó su manera, reflejando mucho en este su primer estilo conocido, la técnica y las tendencias de aquél.

Y no es extraño. Era el arte de Cano tan nuevo, tan diferente de cuanto en Granada se había visto hasta entonces, tan atrayente, tan bello, y venía precedido de tal fama, que su influencia se dejó sentir en todos los artistas que allí había y mucho más en Mena, que estaba en su primera juventud, en la plenitud de sus ilusiones y de sus entusiasmos, y ávido de estudiar y de aprender todos los secretos de su arte.

Esta fascinación es la que caracteriza el primer estilo conocido de Pedro de Mena. Como su maestro, tiende, ante todo, á dar con sus figuras, y muy principalmente con las femeniles, la sensación de majestad y de belleza; pero como para este fin, más que á la observación directa, recurre á la imitación de aquél y á las máximas y recetas que le transmitiera, resulta frío, convencional y anodino; salvo, por supuesto, en aquellos casos, nada raros, en los que se impone su propio temperamento y crea ese admirable San Diego de Alcalá que se guarda en el convento del Angel Custodio y que parece quiere profetizar lo que ha de ser más tarde el coro de la catedral de Málaga.

En este tiempo sus rostros femeniles son ovalados, geométricamente ovalados. Se unen al cuello, largo, casi cilíndrico y pobre de modelado, en un ángulo marcado y duro. Las cejas se arquean de modo exagerado y artificioso. Los ojos se agrandan desmesuradamente. La nariz se estrecha y la boca se empequeñece de tal manera que no alcanza á la dimensión de los ojos. Las mejillas se redondean y sobresalen sobre la boca y la barba, que es pequeña, y el aspecto general de la

cabeza, aunque sereno y reposado, impresiona débilmente y de un modo poco grato.

Los rostros de hombre, de rasgos más acentuados y ricos en detalles, los ejecuta con más libertad y mayor cariño. En cambio, para los ropajes se ciñe tanto á la manera de su maestro, que han solido confundirse las obras de uno y otro.

El segundo período lo constituye exclusivamente el coro de la catedral de Málaga, porque las otras dos esculturas que se guardan en la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad, aunque son también de este tiempo, conservan más restos del estilo que se pudiera llamar granadino, á la vez que presentan otros caracteres muy especiales, y no dan á conocer de un modo tan patente las tendencias que por entonces comenzó á seguir el artista.

En este coro no busca ya Pedro de Mena, dentro de la realidad, de la que no se vuelve á apartar en toda su vida, la imagen de algo simplemente verosímil, de un probable más ó menos bello, de formas que pudieran darse en muchos hombres y tener cierto carácter de universalidad; busca lo cierto, la misma realidad singular, lo visto y lo tocado por él tal como lo vió y lo tocó, el acento de la personalidad, la animación, la vida. Ya no trata de establecer concordancias entre sus visiones ideales y lo observado. En lugar de tipos generales aparecen individualidades. Opone un arte cándido, sincero y espontáneo, frente á la tendencia reflexiva y amanerada que hasta entonces había seguido. Desata sus ligaduras y recobra para siempre su personalidad.

La factura aquí, es detallista, cuidadosa, ajustada siempre y á veces algo dura, por ofuscarse en su observación y conceder demasiada importancia á particulares que no la debieran tener. Lo que más parece preocuparle es la expresión del carácter: es decir, el individualismo, en el estudio minucioso de todas las manifestaciones externas. No se aparta un instante del modelo viviente, no intenta modificarlo, lo deja reconocer en todas aquellas figuras. Uno sólo, que debía tener frente

muy estrecha, órbitas muy juntas, pómulos salientes, mejillas demacradas, nariz ancha por su base y barba partida en dos mechones, ha debido servir para los rostros de San Lucas, San Cristóbal, San Isidro Labrador, San Francisco Javier y de Paula, San Ambrosio, San Marcos y San Ciriaco; otro para el San Buenaventura y el San Diego de Alcalá; otro para Santo Tomás de Aquino, San Sebastián y quizás San Lorenzo; y otro, en fin, por no citar más, debió inspirar el tipo bastante plebeyo de San Gregorio el Grande y San Benito. El admirable San Isidoro pudiera bastar por sí sólo, y sin necesidad de encontrarle semejantes, para hacer ver la traducción exacta y vigorosa que Pedro de Mena sabe hacer de la vida individual.

Hay en este coro otras particularidades que son impuestas por la materia en que se trabaja, que con su color obscuro absorbe las medias tintas y fuerza al artista, que teme aparecer pobre de ejecución, á dar cierta dureza y demacración á las facciones, á acentuar las luces y las sombras y á acumular y exagerar los detalles en las carnes y en los paños, perjudicando no poco el purismo y sobriedad de las figuras y ahogando á veces el movimiento general y la proporción.

Los paños, en su técnica, son algo semejantes á los de su época anterior. Abundan todavía los de pliegues angulosos, de numerosas superficies planas, aristas agudas y aspecto metálico; pero también los hay que imitan el lino, ligeros y suaves, admirablemente estudiados en su conjunto y sus detalles, sorprendiendo por su originalidad y su verismo, y acusando de un modo magistral los contornos de la forma.

Aquí en este coro inicia ya Mena sus intentos para sorprender el alma mística de sus personajes. No lo consigue aún, pero ya se ve el germen de lo que luego, pocos años después, ha de desarrollar de un modo tan admirable. Ahí está la primera idea, el boceto psíquico del asceta cristiano por excelencia, el San Francisco de Toledo. No es más que un intento, una aspiración no realizada; le falta espiritualismo é inspiración, pero ya están ahí los principales elementos estéticos; la

depuración vendrá muy pronto. Sus demás figuras comienzan también á dirigir las miradas al cielo, pero todavía lo hacen con más de distracción que de fe religiosa.

En el tercer período, después del viaje á Madrid y á Toledo, es cuando Mena llega á su máximo desarrollo de inspiración cristiana. Entonces aparecen, perfectos y acabados, el San Francisco, la Magdalena, el San Pedro de Alcántara. Las figuras se alargan y espiritualizan; las cabezas se empequeñecen, pecando á veces por exceso, las órbitas se hunden, las bocas se entreabren, las mejillas se demacran, el plegado se simplifica y se reduce tanto, que hay ocasiones en que sólo dos ó tres sombras continuadas y profundas bastan á componer de un modo admirable todo el partido de paños de una estatua; ya no se ven los pliegues angulosas de pequeños planos. El artista no quiere otra cosa que hacer sentir la devoción religiosa; concentra en esto su voluntad toda; sus figuras aparecen unificadas exclusivamente á este fin, expresivas en su totalidad y en sus partes, ascéticas, atormentadas, abstraídas en una pasión intensa. Son almas, solamente almas, revestidas del cuerpo necesario y nada más.

Hay que notar, que dentro de la unidad de la obra de Pedro de Mena, como fruto que es del mismo temperamento artístico, cada uno de estos grupos de esculturas ó períodos de su vida, ofrece una tendencia diferente y progresiva con el grupo ó período anterior. Se puede seguir paso á paso la evolución de su arte en toda su variedad de aspiraciones y perfeccionamientos de ejecución, hasta llegar al último de todos, vuelto otra vez á Málaga, completamente dueño de la forma, cuando ya aparece definida su personalidad y no vuelve á introducir cambios radicales en sus inspiraciones. Aquí sigue desarrollando los mismos motivos que en Madrid y Toledo; recuerda con mucha frecuencia el naturalismo detallista del coro y hasta deja entrever, á veces, alguna que otra reminiscencia de su estilo granadino; pero siempre con una potencia tal de ejecución, un instinto de la belle-

za y una fusión tan íntima y tan armoniosa de sus anteriores tendencias, que aunque todavía sorprende con nuevas perfecciones, se le puede considerar como definitivo y formado.

Los místicos siguen siendo el objeto predilecto, si no exclusivo, de su arte. Pero han perdido su anterior sequedad. Son más finos, más elegantes, mejor proporcionados. Reúnen la belleza y la gracia del cuerpo al movimiento del alma. Son adorables.

De este tiempo son también sus imágenes de la Soledad, donde estudia el dolor con tan delicada observación y tan refinado gusto, que descubre matices suavísimos del sufrimiento humano, temas inéditos de gran poesía, y se libra de esas exageraciones brutales en que llegaron á caer otros artistas.

Sus tipos son en esta época más escogidos, tan personales como en toda su obra, pero más armonizados con el personaje que representan ó el sentimiento que expresan, y siempre bellos, con belleza real, tomada de la naturaleza misma, vista y observada directamente. La ejecución es más perfecta. Denota ya un dominio absoluto de la forma, que le da libertad plena de hacer cuanto desea. Ya no se ve obligado á acumular detalles y á exagerar su valor, á contraer los rasgos y á forzar las expresiones para dar claridad. Puede revelar matices, medias tintas emocionales sin temor á que se confundan ó pasen desapercibidas. Ya puede preconcebir sus esculturas. Por eso en este tiempo es cuando principalmente traduce plásticamente la sociedad en que vive, con sus contrastes y sus sentimientos, con sus grandiosidades y sus pequeñeces, pero teniendo siempre el artista mucha más alma que su ambiente.

Su técnica añade á los caracteres anotados ya, otros nuevos, muy varios y menos persistentes, que por esto mismo iré señalando cuando pase revista á sus esculturas de este período.

Queda, por último, que estudiar el punto más difícil de este trabajo: la decadencia del escultor. Desde luego, su obra es muy desigual

en cuanto al valor artístico; pero esto, que es de todos sus tiempos, no puede ser siempre calificado como decadencia propiamente tal, debiendo atribuirse más bien á diferencias en los momentos de inspiración, y hasta si se quiere en los precios, en las calidades de los compradores y destinos de las obras y otras humanas debilidades, que así como en él, se dieron en otros muchos escultores de diferentes países, y produjeron siempre un efecto semejante.

Pero hay, además, otra causa. Mena trabaja solo muy pocas veces. En el coro, y á pesar de la cláusula del contrato en que se estipula que todas las imágenes han de ser de su mano, no es posible dudar de que se asocia uno ó más colaboradores, muy inferiores á él, cuya labor se reconoce con facilidad. Esto también era una costumbre bastante admitida entre los escultores de fama, á la que no lograban poner coto las cláusulas semejantes á la del coro de Málaga, que se solían consignar en casi todas las escrituras. Pero si en sus comienzos no utiliza más que una colaboración prudente, luego, más tarde, cuando su fama se extiende, monta en Málaga un taller en grande, una verdadera fábrica de imágenes y tallas, donde ejecuta los encargos que recibe de toda España, con el auxilio de gente asalariada, y las más de las veces sin siquiera poner la mano en las obras que daba como suyas.

No insisto ahora sobre este asunto, porque me propongo volver á él con detenimiento cuando estudie las imágenes de Murcia, que es donde prácticamente, con ejemplos delante, se puede desarrollar mejor.

Esto basta para conocer, por ahora, la causa de la desigualdad que se nota en el mérito de sus estatuas, hasta el extremo de que aparezcan con su firma obras peores que medianas, en el mismo tiempo en que entusiasma con otras verdaderamente soberbias. Pero, además de esta causa, hay otras que, aunque no adquieran total desarrollo, por haberlo impedido la muerte del artista, ejercen, sin embargo, bastante influencia y se dejan sentir de un modo sobradamente claro. Á medida que un artista se va haciendo más hábil, va teniendo medios de

decir mayor número de cosas, pero es muy frecuente que vaya sintiendo con menor intensidad las cosas que pudiera decir, y que su arte se haga también más complicado, menos ingenuo; porque aunque expresen cada vez más las partes separadamente, sea á costa de la expresión y el vigor de la totalidad. Por otra parte, Mena ha trabajado toda su vida con el natural por delante, luchando por arrancarle en su observación hasta sus más íntimos secretos; pero una vez que ha triunfado, que ha conseguido, por fin, la creación de varios tipos que han satisfecho sus exigencias sentimentales y estéticas y han alcanzado renombre general, comienza á iniciarse en él una tendencia, que paulatinamente se acentúa, á complacerse en sus propias creaciones, á considerarlas como definitivas y repetirlas ó hacerlas repetir con gran frecuencia. Pocas veces deja de considerar el modelo vivo en estas repeticiones; por eso el tipo sufre evolución, perfeccionamiento y transformaciones completas; pero no siempre ocurre así; hay otras en que se alimenta de su propia sangre, toma como única fuente su visión estética anterior y aun intenta modificarla con el caudal reunido por sus observaciones pasadas; y esto sí, esto es ya una verdadera decadencia que se deja observar bien claramente cuando se estudia y se compara con detenimiento su trabajo todo, y que no es confundible con otras réplicas y hasta simples copias de esculturas anteriores, á que tan aficionado se mostró siempre, en que bien aparecen estar mecánicamente reproducidas, bien avaloradas con una perfección ó una belleza nueva, que el natural, como supremo maestro, ha sugerido.

Este amaneramiento con que repite sus tipos completos, lo introduce, también, en la repetición de las expresiones, de la disposición de los paños, de la ejecución de ciertos detalles y hasta de los ideales que lo inspiran, que muchas veces son los mismos, pero sentidos gradualmente con menor intensidad. Únase á esto, que el no tener siempre, y en todo caso, la vista fija en la naturaleza, lo había de dejar indefenso ante las influencias del mal gusto, que tanto se hacían sentir, y se com-

prenderá por qué en los últimos años de su vida, aunque de cuando en cuando produzca todavía algunas obras frescas y espontáneas, no sea ya el mismo artista ni se mantenga, por lo general, al mismo nivel de otros tiempos. Esas *«quattro dosenas de modelos y una gavetta de dibujos»* que cita en el inventario de sus bienes, tal vez pudieran explicar la mayor parte de sus extravíos.

No queda ya más que la cuestión de saber si la policromía la ejecutaba él mismo, ó si dejaba esta misión á otros artistas. A esto parece contestar el siguiente párrafo del testamento otorgado por su mujer dos meses después de la muerte de su marido, en virtud de los poderes que éste le dejara. Dice así: «*Queio declarase como de todo lo que* TTOCA AL PRIMOR DEL ARTE Y A SUS MANOS QUEDAUA ACAUADA *una imagen de la Concepsion denra Sra. para el Exmo. Sor. Duque dearcos para lo qual auia resiuido lo que consttare por su libro lo qual no equiuale a la paga de lo que se le deue por dha. imagen a el dho Pedro de Mena que me comunico que sobre lo resciuido se le deuia dar hastta cumplimientto dos mil ducados quefuenlo que se consertto dha. ymagen fuera de ello eran menester para el costo de* ACAUARLA DE ESCULTURA Y PINTTURA Y ASER LA PEANA Y ENCAJONARLA *para remitirla hasta mill ducados todo lo qual* YA NO TOCA A LAS MANOS DE LA ARTIFISE SINO DE OTROS OFICIALES *y que por no auersele acudido con estos medios no se auia puesto la echura en el ultimo estado para remitirla á su ex.ª*»

Como se ve, el mismo Mena declara aquí que *en lo que toca al primor del arte y a* SUS MANOS, la imagen estaba terminada ya, y que si le faltaba acabarla de escultura y *pintura*, etc., esto ya no tocaba *a las manos del artífice, sino de otros oficiales*. La cuestión parece, pues, resuelta en el sentido de que Mena, en sus últimos años, ó mejor aún, en esta Concepción para el Duque de Arcos, no se consideraba obligado á pintarla, por no ser su oficio, y declaraba que esto correspondía á otros oficiales. ¿Pero es que se puede deducir de aquí que nunca pintara sus imágenes? ¿Y aun en esta misma Concepción, no es posible que hiciera

é insistiera en esa distinción entre los dos oficios, el de escultor y el de pintor, para cobrar por ambos conceptos, bien pintaran sus esculturas otros oficiales, bien fuera él mismo? En mi opinión, lo que en ese párrafo se pretende afirmar, más que nada, es que la misión del escultor termina con el modelado perfecto de una figura, y que por esto sólo se habían de cobrar dos mil ducados, y que la pintura y lo demás que faltaba, no era ya la misión propia de éste, como tal escultor, ni había que considerar su precio como comprendido en dicha cantidad, sino que era un trabajo complementario, distinto de la talla, y había de pagarse por él otros mil ducados más, y que sólo en este sentido se debe entender esa distinción que se hace entre *lo que toca á las manos del artífice y á las de otros oficiales*, sin que esto quiera decir que esos *otros oficiales* no pudieran reducirse, en muchos casos por lo menos, á la sola persona del mismo Mena. Me induce á creer esto, el que si bien es verdad que en muchas estatuas se deja notar una falta de unidad entre la policromía y el modelado, en otras están tan perfectamente armonizados, subraya tan bien el color la expresión y el sentimiento que intenta dar la talla, que no se concibe que sean productos de dos ó más temperamentos artísticos (1).

Sea de ello lo que quiera, lo que no tiene duda es que bien por Mena, bien por sus oficiales, la pintura de las imágenes se hacía en el mismo taller de aquél, por su cuenta, y seguramente bajo su dirección, como se deduce de la carta que le dirigía desde Madrid un D. Sebastián de Benedittis, fechada el 21 de Agosto de 1668 (2), y que dice entre otras cosas: «*Stoy aguardando al Arriero para remitir á Vm. el oro*

(1) Claro está que no me refiero en nada de esto á la gran cantidad de esculturas que, aunque salidas del taller de Mena, y aun llevando su firma, son obra exclusiva de sus oficiales.

(2) Publicada en la revista de Granada *La Alhambra*, en 30 de Junio de 1903 y en el apéndice XI de este trabajo.

y las 400 Redomittas que tengo ajustado en un cajoncito para Vm.» ¿Qué podían contener estas redomitas sino colores?

Esta policromía, siguiendo la moda de todo el siglo XVII, es sumamente sencilla, con pocos bordados en las telas, y cuando éstos aparecen, no son casi nunca estofados, sino á punta de pincel. Luego, en sus últimos años, ya comienza á contagiarse con otros gustos, y solamente entonces estofa y dora con profusión. En cambio, donde Mena ó sus pintores ponen todo su cuidado y primor, es en la encarnación, casi siempre mate, y de una riqueza y suavidad de medias tintas como no se encuentra en ningún otro estatuario de aquel tiempo, y que completa en muchos casos, y en todos avalora y hace resaltar, la finura y delicadeza del modelado ó la fuerza y la complejidad de la expresión total.

Entre esos oficiales de que habla el testamento, y que seguramente habían de trabajar en su taller, se debió encontrar Miguel de Zayas, el único discípulo, aparte de las propias hijas, Andrea y Claudia, que nos es conocido de un modo indudable, por firmar varias imágenes en Málaga haciendo constar que es discípulo de Pedro de Mena, y por aparecer su nombre como testigo en los dos primeros poderes otorgados por el maestro, y muerto éste, en el testamento de su esposa. Según sostienen Palomino y Cean, era este Miguel de Zayas natural de Úbeda, y trabajó principalmente para las diócesis de Granada y Jaén, donde se deben conservar obras suyas. Estas afirmaciones pueden ser ciertas; pero no, seguramente, la de que el aprendizaje se efectuara en Granada, como asegura Cean, por los años de 1693, por la simple razón de que cinco antes, en 1688, había fallecido en Málaga el maestro.

En esta ciudad se conservan bastantes esculturas de Zayas, de las que algunas llevan la firma y la fecha, y por todas ellas se ve que si efectivamente descubren una factura muy semejante á la de Mena, no ocurre lo mismo con el espíritu y la inspiración. Zayas fué un discípulo de la técnica, pero no un continuador del arte de su maestro. (Véase la *figura 101.*)

De las dos monjas, hijas del escultor, Andrea y Claudia, se conservan en el Císter de Málaga dos estatuítas de vestir, que representan á San Benito y á San Bernardo (*figuras 1 y 2*). Estas son dos juguetitos de niña más que dos obras de arte, pero encantadores, sin embargo, por su mismo infantilismo y la inocencia y candor con que están ejecutadas.

Otro discípulo que atribuye á Mena el escritor malagueño señor Torres Acevedo, es Jerónimo Gómez Hermosillo, del que Palomino dice sólo que labró las estatuas del antiguo tabernáculo de la Catedral de Málaga, por no haberlas podido labrar Pedro de Mena, á lo que Cean añade que fué discipulo de Luis Ortiz.

Como todavía se conservan en Málaga estatuas firmadas por este artista, y otras, como las del tabernáculo, que se sabe con seguridad que son suyas, se puede muy bien apreciar que, aun cuando trabajara con Mena ó para Mena, y en su taller, no reflejó en sus obras el arte de tal maestro.

También el Sr. Gómez Moreno cita como su discípulo á un Sánchez Cordobés, del que sólo se conserva una obra en Granada en poder de un particular.

Pero si no legó grandes discípulos formados por sus propios consejos y lecciones directas, no se crea por esto que pasó sin dejar rastro, y que los elementos pasionales que trajo á nuestra escultura desaparecieron con él ó cumplieron como única misión la de caracterizar sus propias obras. En Málaga, donde vivió y dejó tantas, no se ha labrado una imagen en todo el siglo XVIII y una gran parte del XIX, que no refleje sus inspiraciones, su técnica y hasta su policromía. Fernando Ortiz, Valdivieso, Gutierrez y León son discípulos más próximos á Pedro de Mena que Hermosillo. Cualquiera que recorra las iglesias de aquella ciudad, tan ricas en buenas estatuas como poco estudiadas, podrá darse perfecta cuenta de la fecundidad de esta escuela y de la certeza de la filiación.

Pero no es Málaga la población más interesante bajo este aspecto. La escuela granadina se dice siempre por todos los tratadistas que es hija exclusiva de Alonso Cano. Entre sus más sobresalientes figuras se suele citar á Mena y á José de Mora. De aquél ya he dicho que, lejos de parecerme tan copista como se ha supuesto, lo juzgo en determinados momentos de su vida como el más opuesto de los escultores españoles al arte de su maestro. De Mora se dice que era tan fiel imitador de Cano, que llegaba á veces hasta la copia, y que para hacer esto más á sus anchas, se encerraba en su taller, donde no permitía entrar á nadie mientras trabajaba. ¿Pero dónde están estas copias ó imitaciones fieles en la obra de Mora? Cuando más, se podrá descubrir cíerta similitud de técnica ó un ligero aire de familia con las imágenes de Cano. En cambio, limitándome sólo á muy pocos ejemplos, compárese el San Pascual Bailón de Santa Isabel la Real de Granada, que crítico tan concienzudo como el Sr. Gómez Moreno afirma ser de Mora y estar ejecutado en 1690, con el otro San Pascual Bailón de la Catedral de Málaga, obra indudable de Mena; el San Pedro Alcántara de la misma iglesia de Santa Isabel, que podrá no ser de Mora, á pesar de afirmarlo Cean, pero que seguramente es obra de escuela granadina, con todos los San Pedro Alcántaras de Mena; la obra capital de Mora, la Dolorosa de la iglesia de Santa Ana en Granada, que según Gómez Moreno se labró en 1671, con las manos juntas y levantadas, con la Dolorosa de San Pablo en Málaga; y las estatuas de la capilla del Cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba, principalmente el San Francisco, que también se atribuyen á Mora, con el San Juan de Dios de San Matías en Granada, idénticos en rostro, y los San Francisco de San Antón y Angel Custodio de la misma ciudad, los tres de Mena, también abrazados á la cruz, en la misma actitud y con la misma inspiración y factura. Aparte de las posiciones y la inspiración, compárense las técnicas de los ropajes en los San Pascual Bailón y Pedro Alcántara, formados por muy pocos pliegues de grandes sombras, y en los demás por muchas sinuosidades al

mismo nivel, y reposando todas en el modelado del desnudo y de un modo algo semejante á como lo dibujaría la tela mojada. Y téngase en cuenta que el San Pascual de Santa Isabel lo supone labrado Gómez Moreno dos años después de muerto Mena, y las estatuas de Córdoba seguramente son posteriores á 1688, lo que destruye toda posible afirmación, por lo menos en estos casos, de que fuese Mena el influído por Mora.

Estoy seguro de que cuando se conozca bien la obra de aquél, hasta hoy tan poco estudiada, se apreciará la gran sugestión que ejerció en los escultores granadinos, sus condiscípulos, y sobre todo en Mora, que si es cierto, como se dice, que se encerraba en su taller, no se notan indicios de que fuese para copiar á Cano, sino á este compañero, que había extendido su fama por toda España y cuyas obras siguieron inspirando después á tanto artista.

Y en efecto, de entonces á acá, la influencia que más poderosamente se ha ejercido en nuestra imaginería, cuando ésta no ha llevado impreso el sello de manufactura comercial ó de importación francesa, ha sido la de Pedro de Mena. Su inimitable serie de santos franciscanos ha quedado definitiva. No se ha dado un paso más, después de él, en la cristalización del tipo acabado y admirablemente sentido del místico cristiano. Todos han recurrido á él y no han hecho más que repetir, con más ó menos acierto, sus estupendas creaciones cuando han querido encarnar al pobre de espíritu, de inteligencia y hasta de salud, pero riquísimo en fe, en ilusiones y en amor. Su naturalismo, vigoroso y sentido, el acento nervioso de sus espíritus, la caracterización de sus tipos, en aquello que tienen de esencial, el matizado de sus sentimientos y hasta su técnica profundamente observada, han sido fuentes inspiradoras de la mayor parte de los escultores religiosos que le han sucedido, sin que ninguno haya alcanzado su acentuada personalidad ni la fuerza expresiva de su pasión. Después de Pedro de Mena casi no ha habido aquí más que imitadores de su arte.

III

Notas documentales.

El primer escritor que cita la patria de Pedro de Mena es don Francisco Antonio Bances Candamo, en un romance heroico inédito, cuyo encabezamiento comienza así (1): *Á una efigie peregrina de Santa María Magdalena, mirándola el día que murió su artífice Pedro de Mena, insigne escultor de Málaga . . .*

Esta afirmación se repite luego en estos versos:

Mena me fecit dicen estos rasgos
Mena el estatuario sin segundo
el célebre andaluz á quien dió cuna
la ciudad que a la Cana dió sepulcro.

No debió fijarse mucho el autor de estos versos en la escultura que tanto celebraba, porque, de haberlo hecho, seguramente hubiera visto que de las tres cartelas que ostenta en su peana, y como continuación de la del frente, que contiene la firma del autor, aparecen en la de la derecha estas dos palabras, separadas por una coma, *Granatensis, Malacæ,* esto es, Pedro de Mena y Medrano, granadino. La palabra *Malacæ* se refiere al lugar donde se labró la estatua.

(1) Tengo que agradecer el conocimiento de esta poesía, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional (Manuscritos, M. 13, pág. 197), á mi querido amigo D. F. J. Sánchez y Canton. Va publicada íntegra en el Apéndice I de este trabajo.

Quizás porque más tarde se fijara en estas inscripciones, ó porque recibiera informes más fidedignos, el mismo autor encabeza de este otro modo una segunda poesía sobre el mismo asunto (1), que parece hecha posteriormente. *Á una más que peregrina Imagen de Santa María Magdalena del Insigne Escultor Pedro de Mena, hijo de Granada y vecino de Málaga, donde está sepultado.* Y también en el curso de la composición vuelve á hacer las mismas afirmaciones en los siguientes versos:

La gran ciudad de Iberia fué su oriente
y fué Villaviciosa ocaso suyo.

Donde Florinda (2), ya desesperada,
furiosa al mar, desde los altos muros
de un fuerte alcázar, en crespadas ondas
se labró el monumento más profundo.

No prevaleció, sin embargo, ninguno de los dos pareceres de Bances Candamo sobre la patria del artista, sino el que casi al mismo tiempo emitía D. Antonio Palomino y Velasco (3), quien lo supone natural

---

(1) *Obras lyricas de D. Francisco Antonio de Bances y Candamo, superintendente de rentas reales en Ocaña, San Clemente, Úbeda y Baeza, que saca á luz D. Julián del Río Marín y dedica al Señor Conde de San Esteban de Gormaz. Con privilegio. En Madrid.* (Sin fecha. La dedicatoria lleva la fecha de 28 de Junio de 1729). Pág. 107 á 110. Va publicada en el apéndice II.

(2) Existe la leyenda de que la Cava, presa de remordimientos, puso fin á su vida arrojándose desde un torreón de la muralla de Málaga, que desde entonces cambió su antiguo nombre de Villaviciosa por el de Mala Cava, que después degeneró en Málaga.

(3) *El Parnaso Español pintoresco laureado. Tomo tercero. Con las vidas de los Pintores y Eftatuarios Eminentes Efpañoles que con sus heroycas obras han iluftrado la Nación, y de aquellos estrangeros Iluftres, que han concurrido en eftas Provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras, graduados según la serie de el tiempo en que cada uno floreció. Para eternizar la memoria que tan juftamente fe vincularon en la pofteridad tan fublimes y remontados efpíritus. En Madrid. Año de 1724.*

de Adra, en la provincia de Almería, sin decir nada del año de su nacimiento, y esta opinión, que fué la aceptada por D. Antonio Ponz y Cean Bermúdez, se ha venido sosteniendo por todos los críticos y eruditos, hasta que en 1868 el arqueólogo granadino Sr. Gómez Moreno, publicó la partida de bautismo, encontrada por él en Granada en los archivos de la antigua parroquia de Santiago (1), y que á pesar de ser ya muy conocida, copio aquí por la gran importancia que ofrece para estos apuntes biográficos. Dice así: *En la Iglesia Parrochial del Señor Santiago desta Ciudad de Granada, a los veynte dias del mes de Agosto de mill y seiscientos y veynte y ocho años, asistido de mi licencia, el Maestro Joan de Canderro baptizó a Pedro, hijo de Alonso de Mena y Doña Joana de Medrano, su muger. Fué su compadre el P. Miguel de Matencio: testigos Joan de Montoya y Luis Fernández, vecinos de Granada. Licenciado, Morata. El Maestro Canderron. Por testigos, Joan de Montoya.*

Por si esto no fuera aún bastante, el mismo Mena, en su testamento de 1679 (2), se dice: *vezino desta Ciudad de Málaga y natural de la de Granada. Hijo legítimo de legítimo matrimonio de Alonso de Mena y Doña Juana de Medrano, su legítima muger, difuntos, Vezinos que fueron de dha. Ciudad de Granada.*

Así, pues, no puede caber duda de que Pedro de Mena era granadino, hijo de Alonso de Mena (opinión que ya apuntaban Palomino y Cean) y de Juana Medrano, y que nació sobre la segunda quincena de Agosto de 1628; datos que confirman lo sustentado por Candamo en su segundo romance.

Sin embargo, Palomino que publicaba su obra en una fecha tan próxima á la de su biografiado, no iba tan completamente á ciegas al suponerlo natural de Adra, porque es indudable que alguna relación debió existir entre éste ó su familia y el citado lugar de las Alpujarras.

(1) Fué publicada por primera vez en la *Memoria de las actas y trabajos de la Comisión de Monumentos.* Granada, 1868.

(2) Véase Apéndice V.



Fig. 1.—Málaga. Convento del Cister (en la clausura). San Benito. Escultura de las hijas de Mena.

(Fot. del autor.)

Otro infatigable estudioso de Granada, D. Francisco de P. Valladar completa las noticias que hasta ahora teníamos sobre la familia Mena (1), y nos hace saber que la doña Juana Medrano poseía una viña en Adra — lo que hace posible que la familia viviera allá algún tiempo y da cierta verosimilitud á la hipótesis de que pudiera ser natural de allí —, además de una casa en Granada, en la calle de Azcaya. También nos dice que Alonso de Mena casó con dicha señora el 6 de Enero de 1622, en la parroquia del Sagrario, de Granada. Y que anteriormente, en 1610, cuando sólo contaba veinte años de edad, había contraído un primer matrimonio con doña María Berganza, de diez y siete, muriendo ésta nueve años después.

Además de Pedro, debieron nacer más hijos de uno ó de otro matrimonio, porque en una cláusula de los testamentos de éste se legan doscientos ducados, que luego rebajan á cien, á una doña María de Mena, su sobrina, que había tenido recogida en su casa. Esto se completa con unos interesantes datos que debo al mismo Sr. Valladar (2),

(1) *La Alhambra*, 6 Diciembre, 1911.

(2) En la misma carta en que dicho señor tiene la amabilidad de darme tan interesantes noticias, añade que se encuentran en la pág. 527 del libro de documentos que ha registrado.

y que fueron tomados por él en el archivo del antiguo Hospital del Refugio, de Granada. Por ellos se sabe que en 1672 tenían en arrendamiento, Pedro y Juan de Mena, unas tiendas pertenecientes al referido Hospital. ¿Y quién pudiera ser este Juan de Mena? ¿No es probable que fuese un hermano de Pedro, y quizás el padre de la doña María del testamento? Si en el año 1672 es seguro que el afamado artista tenía establecida su familia en Málaga, puesto que en este año profesaron allí sus hijas, y muy verosímil que él también residiese allí y desde allí ejecutara los encargos que de otras poblaciones le hicieran; ¿no es posible que en Granada, su ciudad natal, donde tan buenos clientes debía tener, montase unas tiendas, sucursales de su taller central de Málaga, y que pusiese al frente de ellas á su propio hermano? ¿Esta misma asociación industrial de los dos hermanos no aumentaría los lazos de cacariño entre ambos y justificaría más aún la cláusula del testamento declarando que se tiene recogida á la huérfana doña María é instituyéndola legataria? Téngase presente que Pedro de Mena, además de la escultura, se debía ocupar de trabajos de talla decorativa y



Fig. 2. - Málaga. Convento del Cister (en clausura). San Bernardo. Escultura de las hijas de Mena.

(*Fot. del autor.*)

carpintería, como más adelante procuraré demostrar en varios lugares de este trabajo.

Así, pues, se puede afirmar que el escultor tuvo un hermano, por lo menos, y que es muy probable se llamase Juan, y que este hermano dejara á su muerte una hija, doña María, que fué recogida por su tío.

Pero todavía nos encontramos, años más tarde, con otro Juan de Mena, que en 20 de Junio de 1694 pretende ser admitido en la Hermandad de la Santa Caridad de Málaga; es recibido el 17 de Julio del mismo año, y es nombrado Capellán de la iglesia el 8 de Febrero de 1699 (1).

¿Será este el mismo Juan de Mena, de Granada, ó un hijo suyo? Mientras no aparezcan otras noticias que dén más luz en el asunto, no es posible afirmar ni negar estas preguntas; pero si se identificaran ambos personajes, habría que suponer la existencia de un tercer hermano, que fuese el padre de doña María, que era huérfana en 1688.

Menos dudas ofrece la existencia de otro sobrino, Alonso de Mena,

---

(1) En el libro 1.° de actas de la referida Hermandad, al folio 131, relato de su cabildo de 20 de Junio de 1694, consta *leyose dos peticiones: la dha. del liz.do Don Ju.a de Mena presuitero, y la otra de D. Fran.co de Zambrano Zurita en que pretende y piden seles admita por her.os desta S.n Her.a para en plearse en el ministerio y exercicios decaridad, y vistas y entendidas todas, dieron su boto y su vos que sean admitidos y que Ntro. Her.o M.or someta las pruebas conforme anras. constituc.s y para el primer cabildo se dé noticia de lo que resultare.* Y en el mismo libro, folio 132, cabildo de 17 de Julio, se dice: *Ntro. Her.o Don Fer.do deslaua di putado de prueuas de D. Juan demena, presuitero, y D. Dionisio Cavello ntro. her.o para las de Don Fran.co Zambrana dieron quenta y noticia haberlas echo, cada dho., pa lo que toca á dhos. pre tendientes, y que non resultado ni hallado cosa quedes diga á la calidad, limpieza y buenas costumbres de los susodhos., y se acordó que se recivan por hermanos desta Hermandad, pagando primero cada dho. los cien R.s de entrada en ntro. her.o thesorero, thomando el R.vo y la razón ntro. her.o conf.or*

Y por último, en el libro 2.° de actas, al folio 18, y cabildo de 8 de Febrero de 1699, se consigna: *esta Hermandad nombró á ntro. Hermano D.n Ju.n de Mena por Capellán de la Iglesia y Casa y que nro. Erm.o maior pida en nombre de sta. Erm.d, al señor Obispo le mande despachar título de tal Capellán*

fraile de no se sabe qué Orden. Este individuo aparece escribiendo á su tío D. Pedro, que residía en Málaga, una carta fechada en Granada el 9 de Septiembre de 1608, y que fué encontrada por el tipógrafo D. Enrique López, con otras interesantísimas dirigidas al mismo artista, sirviendo de relleno entre el respaldo y el cristal de un espejo antiguo (1).

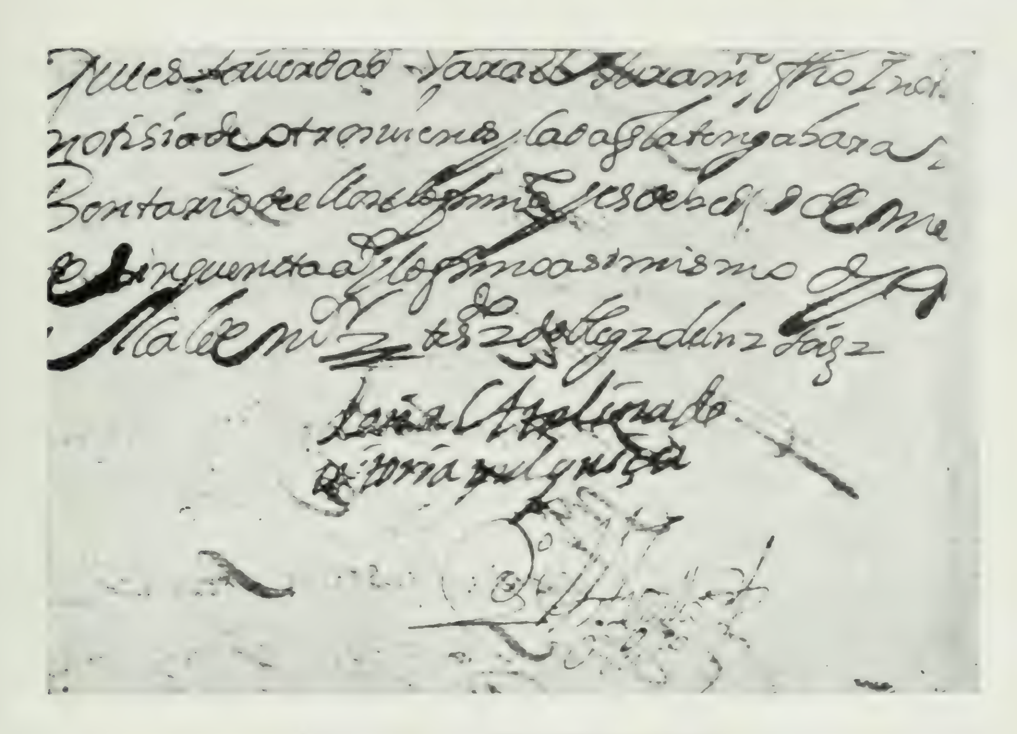


Fig. 3. — Firma de Doña Catalina de Vitoria.

(Fot. del autor.)

En esa carta le pide que le saque licencia, porque sin ella no le permiten entrar en el convento, lo cual puede referirse al Ordinario de Málaga, porque hubiera residido este joven un cierto tiempo en esta ciudad, quizás con su tío, ó pudiera referirse también á la licencia ó consejo de los padres, ó quienes hagan sus veces, que en algunas ocasiones los superiores rigurosos han solido exigir para entrar en los conventos,

(1) Véase el apéndice XI.

en cuyo caso, poco probable, podríamos conjeturar que este Alonso de Mena era, en 1668, huérfano de un hermano de Pedro, que no podía ser Juan, porque vivía todavía en 1672. También algunos escritores han supuesto que la famosa escultora Luisa Roldán, hija de Pedro Roldán, era sobrina de Mena por ser hija de doña Teresa de Mena, á quien, sin otro dato que el de su apellido, cuentan como hermana de nuestro artista; pero no tienen en cuenta que esta señora se llamaba Mena y Villavicencio, en vez de Mena y Medrano, y que el apellido Mena siempre ha sido muy frecuente en España.

Pasando ahora á la familia más íntima del artista, á la que él mismo se creara, se sabe de un modo cierto, por constar en muchos documentos, que contrajo matrimonio en Granada con doña Catalina de Vitoria y Ulquiçu, que es la manera como la propia señora firma siempre (*figura 3*). El Sr. Torres Acevedo (1), hablando de las dos hijas que profesaron en el convento del Císter, de Málaga, dice que eran *hijas legítimas de don Pedro de Mena y de doña Catalina Loquicoivictoria (éste era su verdadero apellido)*. El error procede de que, efectivamente, en los documentos de dicho monasterio suelen aparecer unidos en una sola palabra los dos apellidos de esta señora y antepuesto el de Ulquiçu al de Vitoria, y en que no siempre han escrito aquél del mismo modo, pues unas veces lo escriben Iulquiço, otras Urquiço y otras Ulquiço, siendo esta última manera la que ha equivocado al Sr. Torres Acevedo, ó á quien lo haya informado, que han confundido la cedilla con una simple c, y han visto en la primera sílaba una l y una o en lugar de una u y una l, equivocación muy de disculpar si se tiene en cuenta la forma de la letra del siglo XVII, que precisamente en estos documentos del Cister no es un modelo de claridad.

En la partida de sepelio del escultor, que se conserva en la parro-

(1) *Apuntes histórico-artísticos del famoso escultor Pedro de Mena y Medrano*, publicado en el número de Mayo-Junio de 1898 de la *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica Barcelonesa.*

quia del Sagrario, de Málaga, se llama á su esposa doña Catalina de Victoria y Urquijo, ortografía que aparece en otros documentos (aunque cambiando la j en x), lo que parece indicar que así debía ser ya la pronunciación de este apellido.

En realidad, como verdaderamente debió llamarse la mujer de Mena, á haberse seguido entonces para la formación de los nombres las mismas reglas que hoy, es Vitoria y Fernández Ulquiçu, pues ella misma declara en el testamento que otorga por su marido, que es hija de doña Andrea Fernández Ulquiçuo, apellidos que, transformados en Fernández Urquijo, se han perpetuado, así unidos, y todavía se suelen encontrar en nuestros días. Su padre se llamaba Juan de Vitoria, según declara el testamento de Mena de 1679.

El matrimonio se debió verificar hacia 1652, en Granada, de donde era también la esposa, como se hace constar en este párrafo del citado testamento: *Declaro que estoy Casado y Velado según horden de la Santa Madre Iglesia con doña Cathalina de Vitoria Urquiso mi muger, natural de la dha. Ciudad de Granada y al tiempo que se contrajo dho. matrimonio trujo la susodha. á mi poder por dote y propio Caudal los bienes que constaran por la escriptura que en su fabor otorgué ante Geronimo de Morales escr.*[no] *público de la dha. Ciudad de Granada habrá veinte y siete años poco más ó menos.*

También debieron nacer allí las dos hijas mayores, por lo menos' porque habiendo profesado en 1672, y requiriéndose para esto una edad mínima de diez y seis años, lo más tarde que pudo nacer la menor de ellas debió ser en 1656, ó sean dos años antes de que el artista y su familia trasladasen su residencia á Málaga.

La descendencia que Mena dejaba á su muerte, la da á conocer él mismo en su testamento de 1679, en el poder otorgado á favor de su esposa para que testara por él, y en el testamento que luego hizo ésta (1).

(1) Apéndices V, VI y X.

La componían, además de las dos hijas ya citadas, Andrea y Claudia, una tercera llamada Juana, como su abuela paterna y abuelo materno, la que también profesó más tarde, y dos hijos, el mayor Alonso, como su abuelo, que, al morir su padre formaba parte de la Compañía de Jesús, y el menor, José, que en ese tiempo contaba sólo veinte años y estaba ordenado de menores.

De estos dos hijos, Alonso debió nacer también en Granada, antes de que su familia se trasladara á Málaga en 1658, porque otra de las cartas encontradas por D. Enrique López, que lleva su firma y está fechada en Granada á 1 de Abril de 1669 (1), nos lo presenta como un estudiante juicioso y trabajador, que hace protestas á su padre de no dar un *paso sin rectitud* ni ocuparse de otra cosa que de estudiar, y no es fácil que un niño menor de once años, como debiera ser si hubiera nacido en Málaga, lo enviasen sus padres á vivir en otra ciudad en aquellos tiempos, y mucho menos que se expresase escribiendo tan correcta y juiciosamente. Luego, más tarde, el mismo Mena, hace saber en su testamento que este hijo Alonso formaba parte de la Compañía de Jesús.

El otro hijo, José, no cuenta más que veinte años cuando muere su padre, quien también habla de él en su testamento, diciendo que está ordenado de menores. Pero no terminan aquí las noticias que de él se tienen. D. Luis José Velázquez, Marqués de Valdeflores, en sus Memorias históricas de la ciudad de Málaga (2) (manuscrito inédito que dejó sin concluir), da de él estas noticias: *D. Joseph de Mena i Medrano. Canónigo de la S.ta Iglesia Cathedral de G.da hombre de raro talento i perspicacia. Fué poeta español consumado, erudito, anticuario i crítico de primer orden; fué de sublime comprehension i de rara energia. Esto es mas*

(1) Véase el Apéndice XI.

(2) Se conserva en la Biblioteca de la Academia de Historia. Tomo LVIII de la colección.

maravilloso en un sujeto que en nada tuvo maestro. Hallase un romance hendecasilabo suio mui elegante en un pequeño impreso intitulado: ACADEMIA REAL, NUEVO GENETHLICICO AL FELIZ NACIM.TO DEL SER.MO SR. D. LUIS FERNANDO PRINCIPE DE ASTURIAS, QUE EN LA CIUDAD DE GRA.DA SE CELEBRÓ SIENDO PRESIDENTE . . . ETC.

Escribió asímismo.

1.º EL PASTORFIDO, SU JUICIO DE RAZÓN NATURAL MAS FUNDADO EN LAS OPOSICIONES QUE LA SINRAZON. SU CONCEPTO DE LA VERDAD MAS ACREDITADO EN FUERZA QUE LA MENTIRA; *en 4.º sin nombre de Autor ni lugar de impresion; el asumpto de este escrito es el rebatir los manifiestos que el Almirante de Castilla, i Rei de Portugal dieron a cerca del pretendido derecho de el Archiduque Carlos a los Reinos de Esp.a i sobre la fuga de dho. Almirante a Portugal.*

2.º MOGIGANGA DE MOGIGANGAS, *en 4.º*

3.º HISTORIA DEL COLEGIO REAL DE S.TA CRUZ DE LA FÉE DE LA CIUDAD DE G.DA; *esta obra quedó imperfecta en los manuscritos.*

Se ha supuesto, sólo por llevar este José de Mena como segundo apellido el de Medrano, que pudiese ser hermano y no hijo del escultor; pero este hecho no prueba tal cosa, puesto que el otro hijo, Alonso, también se firmaba así en la carta que escribía á su padre desde Granada, y este mismo José, al escribir al Duque de Arcos (1), no deja tampoco de ponerse el Medrano como segundo apellido. Por lo demás, el Marqués de Valdeflores hace constar que era malagueño, y no hay nada que pruebe que Alonso de Mena, el padre de Pedro, se trasladara nunca á Málaga para que allí le pudiera nacer este hijo, mientras que de Pedro sí se sabe que dejó un hijo, José, ya ordenado de menores, que debió nacer en Málaga hacia 1668, época en que se encontraba su padre establecido allí, como lo prueban las cartas que se le dirigieron desde Madrid y Granada.

(1) Véase Apéndice XI.

En cuanto á las tres hijas, Andrea, Claudia y Juana, que profesaron en la orden del Cister, se tiene por Palomino y Cean la noticia de la profesión, pero sólo refiriéndose á las dos primeras, añadiendo Palomino que antes les había enseñado su padre el arte de la escultura, y limitando Cean estas enseñanzas solamente al dibujo.

Medina Conde (1) es el primero que registra los archivos del convento del Cister, de Málaga, buscando noticias de estas religiosas y da á conocer sus nombres y la profesión de la tercera hija, así como la historia de la fundación de un convento en Granada; pero hace este estudio de un modo tan ligero que, á pesar de no caber duda de que ha tenido en su mano los documentos puesto que copia á la letra párrafos enteros de ellos, equivoca las fechas y comete otras muchas inexactitudes.

D. Manuel Torres Acevedo sólo nos dice que le ha facilitado una nota la Abadesa, sin haberlos él inspeccionado, y esto explica suficientemente el que tampoco sean muy ciertas todas los noticias que da.

Por estos documentos, que van insertos al final de este trabajo (2), se puede ya asegurar, sin temor á equivocaciones, que las dos hijas que se suponen mayores, Sor Andrea María de la Encarnación y Sor Claudia Juana de la Asunción, entraron en el convento del Cister de Málaga el 18 de Junio de 1671, no el año de 1672, como equivocadamente afirma el Sr. Torres Acevedo, con licencia escrita del Obispo D. Fray Alonso de Santo Tomás, y siendo Abadesa la Madre Juliana de San Esteban. Dióles el hábito el que entonces era Canónigo de Málaga, don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, que luego más tarde fué Arzobispo de Zaragoza. Este señor debía ser gran amigo de la familia Mena, puesto que al ser promovido á aquella Sede, tomó á su servicio al hijo menor del artista, José, que estaba en dicha ciudad el 10 de Mayo de 1688, cuando su padre otorgó el primer poder testamentario.

(1) *Conversaciones malagueñas.*
(2) Apéndice IV.

La profesión se verificó al año siguiente, el domingo 3 de Julio de 1672, no el 14 de Julio del 73, como afirma Acevedo, llevando de dote dos mil ducados (1), y dándoles el velo el mismo Sr. Ibáñez de la Riva.

Llevaba razón Palomino al afirmar que estas monjas habían aprendido la profesión de su padre, antes de entrar en el convento, cosa que comprueba este párrafo del libro de Donativos y Rentas que se guarda en aquel archivo. *Para la Iglesia nueva nos hicieron sus hijas* (se acaba de citar otra donación del propio Pedro de Mena) *Andrea de la Encarnación y Claudia* de *la Asunción, monjas en este convento, dos echuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo (figuras 1 y 2) para las procesiones de sus días. Mas de limosnas que se juntaron entre todas las Religiosas los vistieron i hicieron cogullas de tela. Mas la madre abadesa Juliana de San Esteban les dió las diademas á su costa, de algunas alajas de plata suyas que deshizo para efecto.*

¿Y cuál de estas dos hijas sería la mayor? Sobre esto no puedo afirmar nada de modo cierto, y sólo me limito á señalar las coincidencias de que, tanto en los documentos testamentarios de sus padres como en los que se encuentran en el archivo del Cister, cuando se nombran á las dos hermanas se cita primero á Andrea y tras ella á Claudia, y que de las dos esclavas que sus padres tenían (2), y á las que quizás por un recuerdo cariñoso hacia las hijas monjas pusieron los nombres de éstas, la mayor, la que contaba treinta años en 1688, era llamada Andrea María de la Candelaria, y la más pequeña, la que sólo tenía veinte, Claudia Juana de la Asunción.

En cuanto á la tercera hija, Juana Teresa de la Madre de Dios, el primero y quizás el único que da noticias de ella es Medina Conde. Pa-

---

(1) Supongo que este sería el dote de ambas, mil cada una, pues los documentos sólo dicen *trujeron dos mil ducados de dote.*

(2) Primer poder y testamento de la viuda. Apéndices VI y X.

lomino y Cean debieron ignorar su existencia, porque no hacen á ella la menor alusión. Lo mismo ocurre con casi todos los escritores que después han tratado de biografiar al artista. Solamente mi querido amigo, el erudito malagueño D. Narciso Díaz Escobar, con una amabilidad que nunca le agradeceré bastante, me facilita esta papeleta biográfica, que forma parte de un gran libro en preparación, y que copio á la letra: *Mena y Urquijo (Juana de). Hija del escultor. Fué Priora en 1717. Véase su autógrafo. Protocolo de Zea 1717, folio 373.*

Aparte de este interesante dato, los documentos del Cister, ampliando y rectificando en ocasiones al autor de las Conversaciones Malagueñas, completan la historia de esta monja y dan noticias sobre la fundación del convento de Granada.

Así, pues, el 1.° de Agosto de 1683 salieron del Cister, de Málaga, las madres Antonia de San Bernardo, Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción, acompañadas por el arcediano de Málaga, provisor y vicario de este Obispado, Doctor D. Juan Manuel Romero de Valdivia, que también debía ser gran amigo del padre de estas últimas, pues en el citado poder testamentario lo nombra su albacea.

En Granada fundaron el convento de San Ildefonso, ó mejor aún, modificaron un antiguo beaterio de carmelitas que ya existía, fundado por San Juan de la Cruz, y le dieron la regla de San Bernardo. Pero á los seis meses de estar allí falleció la madre Antonia, y no siendo bastantes las otras dos para la asistencia del coro y enseñanza de aquellas señoras, en 13 de Agosto de 1684 enviaron á Málaga por otra hermana que dejaron novicia, y que había tomado el hábito el 21 de Noviembre de 1676, pero sin regresar ellas definitivamente, como por equivocación interpreta Medina Conde.

Esta tercera monja salió para Granada acompañada también por el ya citado doctor D. Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, que en este tiempo era ya Arcediano de Ronda, Visitador general, y había sido

promovido al obispado de Ceuta. La toma de velo de esta monja se verificó en aquella ciudad, sin poder citar la fecha por carecer de ella la carta de profesión que he tenido la suerte de encontrar en los archivos de aquel convento. Por esta misma razón no me es posible saber en qué tiempos fueron abadesas en Granada las madres Andrea y Claudia, porque ninguna de las cartas de profesión que he visto allí, firmadas por ellas como tales abadesas, presentan indicación alguna sobre la fecha.

Lo que sí es seguro, por constar en los documentos de Málaga, es que las tres hermanas volvieron á esta ciudad en 8 de Septiembre de 1695, siete años después de muerto su padre, y que la madre Juana aportó, como las otra dos, una dote de mil ducados. No está, pues, en lo cierto Medina Conde al afirmar que la vuelta se verificó el 13 de Agosto de 1684, cosa que desmienten, no sólo los manuscritos del Cister sino también los documentos testamentarios de sus padres, que hacen constar que á la muerte del artista (1688) estaban sus hijas todavía en Granada.

El testamento de 1679 completa las noticias sobre esta hija, la menor de todas, al decir: *Juana de Mena, de edad de once años, que oy de presente es novizia del dho. Convento.* Á lo que añaden los documentos del Cister, que *en veinte y uno de noviembre del año 1676* (cuando no contaba mas que ocho años) *entró por monja de coro doña Juana de Mena hija legítima de Pedro de Mena y de Dña. Catalina de ulquiço y bitoria: entró la dicha en este convento con licencia escrita del Sr. Don Fray Alonso de Sto. Tomas obispo de Málaga: pasaron las escrituras ante Gaspar Gomez Rentero=diole el hábito el Sr. Dotor Don Antonio Ibañez de la Riba Herrera canónigo magistral de la Santa Iglesia Catedral y visitador de los conventos de la obediencia y jurisdicción de su Ilma...*

La primera que murió de las tres fué la madre Claudia, el 18 de Abril de 1702. Siguió á ésta la madre Andrea, en 28 de Diciembre de 1734. Y, por último, la madre Juana, que alcanzó la respetable edad de

ochenta y ocho años, ya que, según el testamento de su padre, debió nacer en 1668, y consta en los archivos del Cister (1) que no falleció hasta el 7 de Abril de 1756.

Además hubo otros hijos que fallecieron antes de 1679 *sin tomar estado ni dejar sucesión* (2).

Como se ve, los cinco hijos de Pedro de Mena se dedicaron á la Iglesia. Las tres hembras ingresaron en la misma orden y en ella obtuvieron los cargos de Abadesa y Priora, y los varones, ambos fueron sacerdotes. De los sobrinos, el que desde luego se puede contar como tal, fué fraile, y el otro, el que ofrece dudas sobre si era pariente ó no, también abrazó el estado sacerdotal. Todo esto supone una educación religiosa en esa familia, nada común, que quizás pudiera servir de explicación á muchas obras de Pedro de Mena.

Tal vez, y sin que con esto pretenda, de ningún modo, sentar afirmaciones, sino únicamente probabilidades muy remotas, pudiéramos conocer personalmente á alguno de estos personajes. Si nos fijamos en la Concepción de Alhendin *(fig. 6)*, y comparamos sus facciones y las líneas generales de su rostro, á pesar de las modificaciones que siempre los artistas, por naturalistas que sean, introducen en el parecido de sus modelos, y la comparamos con la Virgen de Belén de Santo Domingo, de Málaga *(lámina de la portada* y *fig. 41)*, tal vez encontremos cierta semejanza y cierta identidad de detalles naturalistas que pudieran delatar la unidad de modelo. Más claras aparecen estas coincidencias entre esta última imagen y la Dolorosa de los Mártires *(fig. 71)* y la Santa Ana de San Felipe *(fig. 89)*, aun cuando en ésta hubiera envejecido mucho el modelo; pero donde el parecido llega á ser identidad es entre uno de los angelitos de la Concepción de Alhendin *(figuras 7 y 8)* y los dos niños que tienen en sus brazos San José y San Antonio, en el Ángel Custo-

---

(1) Apéndices V y IV.

(2) Apéndice V.

dio de Granada (*figuras 11 y 14*) y el de la Virgen de Belén, que unos y otros presentan, no sólo semejanza extraordinaria, sino hasta los mismos detalles de individualidad y concreción, como son, entre otros muchos, los signos de hidrocephalia que ofrecen los cuatro, y que hacen desechar la idea de que pudieran ser cabezas ejecutadas de memoria. Todo esto hace probable que esa mujer y ese niño ó niña, que según parece acompañaron á Mena en su viaje á Málaga y cambiaron con él de residencia, formaran parte de su propia familia, y que la Virgen de Belén y la Santa Ana de San Felipe, que son los más naturalistas, fuesen retratos más ó menos parecidos de Doña Catalina Victoria, y el niño que aquélla tiene en sus brazos representase á uno de sus hijos mayores, Alonso, Andrea ó Claudia.

* * *

Pasando ahora de la familia al artista mismo, tanto Palomino como los demás biógrafos, están conformes en afirmar que recibió las primeras lecciones de su mismo padre, Alonso, que por entonces gozaba de gran fama en Granada, y que á la llegada á ésta del Racionero Cano, terminó su aprendizaje al lado de éste, á quien se sometió por completo en todo aquello que pudiera referirse á su profesión.

De lo primero, que es lo lógico, no hay pruebas que aducir, aunque su misma probabilidad lo abona. En cuanto á lo segundo, aun cuando no lo afirmaran todos esos escritores, las esculturas de los primeros tiempos de Mena están proclamando, con toda claridad, las influencias de Cano.

Afirma después Palomino que pasó á Málaga, llevado por su maestro *quien fué llamado por el Sr. D. Fray Alonso de Sto. Tomás (Obispo de dicha ciudad), para la ejecución del tabernáculo y adorno de esculturas*,

y de la sillería de la Sta. Iglesia. Y habiendo ejecutado la planta y diseño del tabernáculo Alonso Cano, dió todo lo demás de la obra á dicho su discípulo, por la entera confianza que tenía en su grande habilidad; quien concluyó toda la sillería, que hoy pudiera ser la octava maravilla del mundo, á no haber otra que se lo disputase.

Algo de esto rebate después Medina Conde (1), teniendo á la vista los libros de fábrica y actas capitulares de la Catedral de Málaga, haciendo constar, como es cierto, que la traza del coro estaba ya dada y lo más de la sillería terminado mucho antes de la ida de Mena á Málaga, y que éste fué llamado directamente, no por el Obispo Santo Tomás, sino por el Cabildo, en la sede vacante del Sr. Martínez Zarzosa, puesto que *en el celebrado en 26 de Julio de 1658 consta el ajuste que con él se hizo de 40 santos que faltaban para concluir la sillería, con arreglo á la escultura hecha de su mano en uno de los tableros en que está San Lucas, que dió por muestra.* Á Cano le hizo ir allá, efectivamente, el Obispo Santo Tomás, pero bastantes años después de terminarse el coro, y con el fin, á lo que parece, de que diera la traza del tabernáculo.

Á pesar de los muchos documentos que Medina Conde pudo tener á la vista al hacer sus trabajos, todavía la ligereza con que los examina le hace cometer dos errores al hacer esta rectificación á Palomino. El Cabildo en que consta el ajuste con Mena no se celebró el 26 de Julio de 1658, sino el 23, como puede verse en el acta de dicho día (2). En este error le siguieron Ponz y Cean, que recibían de él todos sus informes. La otra equivocación está en suponer que fué el Cabildo quien llamó al artista para que terminara el coro, cuando si se hubiera fijado en el acta del 8 de Enero de dicho año hubiera visto que se daba cuenta de una donación intervivos de 8.000 ducados que hacía el obispo (don Diego Martínez de Zarzosa), pero á condición de que se habían de dis-

---

(1) *Conversaciones malagueñas,* tomo IV y *Descripción de la Catedral de Málaga.*

(2) Apéndice III.

tribuir en la forma siguiente: *Lo primero se an de gastar mill ducados en acabar de llenar la immaginería y santos que faltan en el choro.* Y luego más tarde, seis meses después, en la de 15 de Julio, se ve que *el señor Dean propuso como Pedro de Mena, maestro de escultoria, que vino de Granada de* LLAMAMIENTO DEL SR. OBISPO, *que esté en el Cielo, a acabar la silleria del coro. . .*, había hecho un santo de muestra, que á todos parecía muy bien, etc.

De esto se desprende que Pedro de Mena fué á Málaga llamado directamente por su obispo D. Diego Martínez de Zarzosa, ó con la mediación del canónigo D. Cristóbal Ordóñez *como persona por cuya mano ha corrido este negocio en el ajusto de esta obra* (1), y que, habiendo muerto el prelado repentinamente, el Cabildo fué el que hizo el ajuste definitivo, un mes después de este fallecimiento.

Antes de esto parece que, tanto el Obispo como su mediador Ordóñez, debieron tomar ciertas precauciones para el mejor éxito de la obra, celebrando algo así como un concurso que pusiera de manifiesto la pericia de los artistas á quienes se les pudiera encomendar aquélla. En el acta de este día se consigna, como se ha visto, que Pedro de Mena *tiene hecho un santo para continuar los nichos de la imaginería del coro, el cual a vista de todos ha parecido está muy bien acabado y perficionado* y se encarga á Ordóñez se entere de lo que dicho maestro llevaría por la hechura de cada santo. Á lo que aquél contesta que el precio que pedía, dando la fábrica la madera, era el de cien ducados por cada uno.

El Cabildo acordó dejar la resolución para otro día en que se citara exprofeso, pero mientras tanto se conoce que siguió tomando precauciones y asesorándose, porque en el que celebró cuatro días más tarde (2) *el Sr. D. Cristobal leyó unas certificaciones de maestros de escul-*

---

(1) Acta del mismo día 15 de Julio de 1658.

(2) Acta de 19 de Julio de 1658. Apéndice III.

tor, carpintería y de dorar y estofar en que se declara que el S. Lucas (figura 20) de talla que ha hecho Pedro de Mena escultor para la sillería del coro merece de ochocientos y cincuenta reales hasta nuevecientos y que lo mismo merecen los demas que hiciere.

Estos maestros, de *escultor* sobre todo, que se citan en el acta debían ser muy contados en número y de muy escaso mérito, por razones que más tarde expondré; y como se ve, no debieron ver con buenos ojos al artista forastero, cuando hicieron una rebaja al precio que éste pedía de más de doscientos reales, ó sean unos ocho mil para los cuarenta santos que faltaban aún.

Así lo debió comprender el mismo Cabildo, puesto que sin restricciones de ninguna clase y sin tener para nada en cuenta este informe acordó que *daba* PLENARIA POTESTAD *y comisión á los Sres. Deán y D. Cristóbal Fernández Ordóñez para ajustar con Pedro de Mena, maestro escultor, la imaginería y coronacion.*

Ya con esto se celebró cabildo especial el día 23 para celebrar definitivamente el contrato, y en éste se ve que los mediadores han conseguido una rebaja del maestro, contratándose cada santo en mil reales, ó sean cuarenta mil por la totalidad.

En este concurso ó prueba que precedió al contrato definitivo no entró sólo Pedro de Mena, porque en el cabildo de 17 de Julio *leyóse un memorial de Diego Fernández, maestro escultor, vecino de esta ciudad, en que dice que de orden de Su Ilma. hizo un santo para la sillería y pide se le mande pagar.* Este santo, que aún está colocado en su sitio, es un San Miguel, pero de tan desgraciada ejecución y tan disparatado de líneas y proporciones, que se comprende que el Cabildo no quisiera más relaciones con el Fernández y diese autorización á D. Cristóbal Ordóñez para que pagase lo ya ejecutado.

Esto prueba que cuando Mena fué á Málaga no había allí ningún otro artista de relativa altura que pudiera medirse con él ni de quien el obispo difunto se hubiera podido valer para la obra que tanto in-

terés tenía en ver terminada. Luis Ortiz, el tallista que había ejecutado los adornos del coro y quizás dos santos, había marchado á Sevilla; Michael, el imaginero italiano que había labrado las primeras estatuas, había muerto. No debió quedar más que este desdichado Fernández, cuya obra patentiza todavía cuán imperito era en su arte. Tan grande debía ser la falta de artistas que ni para tasar unos trabajos había de quien echar mano cuando Mena se negaba á ello, y así se ve en el acta de 20 de Junio de 1659, un año después de contratado el coro, que *el Sr. D. José Pretel hizo relación que tiene ajustada y tasada las obras que ha hecho á jornal Cristóbal de Medina de algunas iglesias, y que las otras obras que se han de tasar no hay quien lo haga por excusarse Pedro de Mena.*

El viaje de éste á Málaga debió efectuarse en la primavera del 58, y en todo caso antes del 4 de Junio, que falleció el obispo Zarzosa, que lo había llamado. Aun cuando no se sabe qué escribano extendió el contrato del coro, no se puede dudar que fuera uno de Málaga, puesto que allí se celebró, y que el artista se encontraba presente, como lo prueban los tratos que le precedieron, y estas palabras tomadas del acta del 23 de Julio de 1658: *... para tratar y concertar en toda forma con Pedro de Mena Medrano, escultor que reside en Granada y al presente está en esta ciudad.*

En este contrato se estipulaba, entre otras cosas, que la obra se había de hacer en Málaga y no en Granada, en una casa propiedad del Cabildo que había de cederse á Mena para vivienda y taller y en la que hallasen acomodo su familia y oficiales; con maderas y herramientas de la fábrica, y comprometiéndose el artista á ir á Granada á levantar su casa y á estar de vuelta á fines del mes de Agosto.

Por el precio de cuarenta mil reales se comprometía Mena á labrar los cuarenta tableros que faltaban, ó más bien los treinta y nueve, puesto que ya había terminado el San Lucas, que sirvió de muestra. En uno de estos tableros había de representar á San Marcos, y los otros

treinta y ocho santos los elegiría el Cabildo entre los setenta y dos discípulos, ó á su mejor criterio. Todo ello lo había de hacer únicamente Mena sin consentir más ayuda de sus oficiales que la de juntarle piezas y aviarle las herramientas, y la escultura había de ser excelentísima, muy como se podía esperar de su mano, y á satisfacción de los señores Deán y Cabildo y maestros del arte que lo entendieran. Y para más asegurar esta perfección del trabajo, se comprometía el artista á presentar los modelos que hiciere, antes de ejecutarlos en madera, para que obtuviesen la aprobación ó las modificaciones que estimasen oportunas el Deán, el Cabildo ó el Obrero mayor de la fábrica.

Aun cuando el contrato dice con toda claridad y repite varias veces que á la llegada de Mena sólo faltaban cuarenta tableros que decorar, ha habido quien ha supuesto que el San Juan Bautista y el San José, que están antes que el San Lucas de la muestra, pudieran ser suyos, con lo que llegarían á cuarenta y dos las imágenes talladas por él en este coro, y se explicaría, aunque mal, que al final de la obra se le pagara algo más de lo estipulado; pero esta afirmación, aunque no existiera el contrato que no deja lugar á dudas, no es posible hacerla fundadamente después de haber visto la obra misma; tales son las diferencias que existen en la factura de los paños, de los rostros, de los cabellos y las redondeces imprecisas y torpes del desnudo del San Juan, tan en contradicción con los acuses, á veces harto exagerados de los otros desnudos de este mismo coro. Para mí esas dos estatuas son obra indudable de Luis Ortiz por las analogías que ofrecen con los medallones de la CORONACIÓN y las demás figuras decorativas y porque, si como dice el contrato, había labrado algunas figuras, no hay otras más que estas dos que le puedan ser atribuídas; pero aun cuando así no fuera, jamás me atrevería á pensar en Pedro de Mena.

Entraban además en el precio ciertos trabajos de talla ornamental que faltaban y que, á juzgar y comparar lo que existe hoy con el estilo

de Mena, debieron ser mucho menos importantes de lo que aparecen en el contrato (1).

El tiempo que se marcaba para terminarlo todo y dejar la obra perfectamente acaba y recorrida era el de dos años, á contar desde el día de la firma del contrato, ó sea el 23 de Julio; pero todavía el 23 de Octubre no debían haber comenzado los trabajos, ó todo lo más no se debía haber ejecutado más que el San Marcos, porque en el Cabildo que se celebró dicho día se decide que el Deán y D. Cristóbal Ordóñez elijan los santos que se habían de poner en los tableros, en vista de que el artista apremiaba para que se le designasen los asuntos y poder comenzar su obra.

No me es posible precisar la fecha en que quedó terminada, aunque supongo que sería dentro del plazo de dos años que se fijó en el contrato. Lo que sí puedo asegurar es que las actas capitulares de 1658 á 62, que he repasado con detenimiento, no dan ninguna noticia sobre esto; pero Medina Conde, que además de estas actas tuvo á su disposición los libros de fábrica, hoy desaparecidos, dice en sus *Conversaciones*, *que constan acabadas en 1662*, lo que amplía en su *Descripción de la Catedral de Málaga* con estas palabras: *Con efecto, cumplió lo pactado, pues el año 1662 constan acabados de pagar los 40.900 r.s de su ajuste con 1 296 que se le debían*. Como se ve, aparte de que el precio pagado es algo mayor del que se contrató y hace pensar en que quizás el Cabildo ó el nuevo obispo D. Antonio de Piñahermosa, satisfechos de la perfección del trabajo, acordaron esa gratificación, la afirmación que se hace es tan sólo de que el año 1662 se acabó de saldar la cuenta, pero no que se terminara la obra, que, á juzgar por las palabras *con efecto, cumplió lo pactado*, parece que debía estar acabada mucho antes, en 1660, que era la fecha estipulada. Sin embargo, Cean Bermúdez, que tanto aprovecha para su biografía los escritos de Medina Conde, interpreta esto

(1) Puede verse el contrato íntegro en el Apéndice III.

con la afirmación rotunda de que *las concluyó el año 62*, y este es el criterio que desde entonces se ha venido siguiendo hasta hoy, sin razón alguna.

* * *

Después de este coro refiere Palomino que, por orden de D. Juan de Austria, ejecutó una imagen de la Virgen del Pilar con Santiago á sus pies, y que resultó tan perfecta la cabeza de este santo, que se la hurtaron cuando aún no estaba coloreada, pero le fué devuelta algún tiempo después. Este grupo constituía un regalo que el príncipe hacía á la reina doña Mariana de Austria. También ejecutó un crucifijo por encargo del príncipe Doria, que fué remitido á Génova y pagado con un soberbio regalo y grandes alabanzas.

Al hablar de estas esculturas no dice Palomino dónde se encontraba Mena cuando recibió el encargo, ni en qué lugar de España se labraron; pero Cean, que hace el mismo relato, añade ya por su cuenta que Mena las ejecutó en Madrid, donde se había trasladado por llamamiento de D. Juan de Austria, y esta opinión es la que después siguen todos.

Es indudable que Mena tuvo clientes en la Corte y que desde Málaga cumplía los encargos que de ella recibía. En Málaga hizo la Magdalena de la Visitación y los bustos de las Descalzas, y á Málaga le escribía su amigo ó representante D. Sebastián de Benedittis (1), informándole de los cobros que hacía por su cuenta y del cumplimiento de comisiones que le confiaba.

En cuanto á los encargos de estos príncipes, no sería extraño que

(1) Véase Apéndice XI.

se le hicieran de palabra en uno de los viajes; pero es indudable que la obra para D. Juan de Austria se encontraba terminada en Málaga, en Diciembre de 1679, dos meses después de la muerte de éste, lo que hace suponer que también se labrara allí. Sobre esa escultura, dice el mismo Mena, en su testamento de ese año: *Declaro que obrado y acauado en Toda forma de Escultura Una imangen de nuestra Señora del Pilar de Saragoza, y al pie una escultura del señor Santiago, para remitir asu altesa El Señor Don Juan de Austria, que Dios tenga en el cielo, y por auer fallesido y ser obraen que E puesto Todo cuidado y primor, Por ser para un príncipe tan grande: aora es mi voluntad y Mando la Dha. imangen de nuestra Señora del Pilar de saragoza y Escultura de Santiago al Il.mo Señor Don Fray Alonso de Santo Thomas, mi señor obp.o desta Ciudad y su obispado y suplico a su Il.ma ruegue a Dios nuestro Señor por mi alma.*

Ahora bien: ¿Se verificó, sin embargo, el viaje de Mena á Madrid y en él se le encargó la obra? Aunque no haya documentos que lo prueben, tengo como cosa indudable que hacia 1662 hizo el artista una excursión por el centro de España. Me fundo en que después de terminado el coro y las imágenes de Santo Domingo, de Málaga, que juzgo del mismo tiempo, se nota en su arte un cambio completo de dirección, tanto en su tendencia como en la técnica y hasta en la policromía, y se ve en ello la influencia de artistas castellanos, ó de sus obras, especialmente del Greco y de Gregorio Hernández, ó Fernández, que de ningún modo pudo conocer mejor que viéndolas directamente en ese viaje que se le atribuye, y que, después de todo, no hay motivos serios que lo contradigan.

Creo, pues, que el viaje se debió verificar; lo difícil es precisar cuándo y el tiempo que duró.

El Sr. Serrano Fatigati, que es el escritor que más se detiene en este punto (1), opina que la estancia en Madrid debió comenzar antes

(1) *Escultura en Madrid*, publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año 1909, página 220 y edición aparte.

de 1663, fecha en que el Cabildo de Toledo nombra á Mena su escultor, y sin fijar de un modo preciso su término hace notar que el regalo de Don Juan de Austria á Doña Mariana debió hacerse entre 1665 y 1668, porque sólo en este tiempo se mantuvieron en relativa paz ambos personajes y aquél se hallaba en Madrid, y que Doria que *le encomendó aquí la ejecución de un Crucifijo* fué por lo mismos años cuando visitó España.

Me permito discrepar del Sr. Serrano en la duración que señala á la estancia de Mena en la Corte, puesto que la Magdalena del convento de la Visitación, fechada en 1664, aparece firmada en Málaga, y debió labrarse á la vuelta de ese viaje, ya que es de todas sus esculturas la que quizás presente de un modo más claro las indicadas influencias de artistas castellanos.

No doy importancia grande á lo del regalo á la Reina que, como se ha visto por el testamento, nunca se llegó á realizar, y aunque se hubiera hecho el encargo con este propósito en los tiempos de paz entre los augustos personajes, no hay que perder de vista que con anterioridad á 1665, durante el verano del 63, pasó Don Juan una larga temporada en Madrid, después de su derrota de Amegial, y que entonces se sabe que conoció el jesuita Nithard, confesor de la Reina, y que quiso atraerse la benevolencia de ésta con atenciones y regalos (1), pudiendo muy bien ser de este tiempo el encargo del grupo á Pedro de Mena.

(1) Véase lo que dice á este propósito D. Gabriel Maura Gamazo: *Conociéronse ambos (D. Juan y el jesuita) durante la estancia en Madrid de D. Juan en el verano de 1663, porque importaba á este, para el logro de sus pretensiones, desvanecer la prevenida hostilidad de la Reina, recurrió á la mediación del jesuita é inquirió, por su conducto, qué género de presente sería más grato á Doña Mariana. No pudo saberlo; más quedó obligado á los buenos oficios del Padre, y al par que regalaba á la Reina un artificioso címbalo traído de Flandes, envió al intermediario un elegante relojillo y 5.000 ducados para la capilla que en honor de San Felipe levantaba Nithard en la iglesia del Noviciado.— Carlos II y su Corte.*

En cuanto el Crucifijo para el príncipe Doria, aparte de que Barrionuevo en sus *Avisos* cita á un príncipe Ludovisio—que bien pudiera pertenecer á esta numerosa familia—, que estaba en Madrid el 11 de Agosto de 1662, no hay que olvidar que Palomino, que es el escritor de quien primero se tienen estas noticias, no habla de un encargo que el genovés hiciera al artista estando ambos presentes, sino que se limita á decir que lo ejecutó *para el príncipe Doria*, añadiendo luego *que se remitió á Génova á dicho señor* y que éste *le envió muchas honras y aplausos* EN SU CARTA y un superabundante *regalo*. Así, pues, no juzgo de absoluta necesidad conocer en qué tiempo vino este personaje á Madrid para precisar la fecha del viaje de Pedro de Mena.

En cambio es indudable que el Cabildo de Toledo lo nombró su escultor en 7 de Mayo de 1663. Esta noticia que ya la daba Cean, la confirma ahora el infatigable erudito español Sr. San Román, entresacándola de un interesantísimo manuscrito del siglo XVIII, titulado *Apuntamiento de las obras hechas en Toledo desde el siglo* XV, que ha tenido la fortuna de encontrar en la Biblioteca provincial de dicha ciudad (1). En este manuscrito, á propósito de un Pedro de Mena, carpintero, que trabajó en Toledo en 1601, á quien equivocadamente se confunde con el escultor, se dice en una nota: *Pedro de Mena y Medrano fué nombrado escultor de la Iglesia en 7 de Mayo de 1663;* (DICE EL TÍTULO *que era vecino de Vizcaya, digo de Málaga) en atención á su avilidad y aventajado arte y primor. Creo que éste hizo el San Francisco que está en el altar pral. de la sacristía mayor.* Como se vé, el autor de este manuscrito pudo contemplar por sí mismo el título, que hoy no se encuentra, y si este título se otorgó con ocasión del San Francisco y esta imagen acusa grande-

(1) El Sr. San Román, con un desprendimiento poco frecuente en los que se dedican á esta clase de investigaciones, no ha tenido el menor reparo en dejarme á mí las primicias en la publicación de tan interesante nota, á pesar de que tiene en preparación un hermoso trabajo donde comentará ampliamente ésa y las otras muchas noticias que contiene el citado manuscrito.

mente las nuevas tendencias del artista que provocó en él el viaje á Castilla, habrá que convenir que este se debió verificar antes de 1663 ó, por lo menos, en los primeros meses de este año.

Así, pues, creo que la estancia de Mena en Madrid debió ser muy corta, de unos meses ó un año á lo sumo; de mediados del 62 á mediados del 63, y que mientras tanto debió quedar montado en Málaga su taller, donde labraría, á la vuelta, los principales encargos que le hicieran en la Corte, y que en ésta no haría más, si es que algo hizo, que estatuitas pequeñas, dibujos y aun modelos que tomara de las obras de otros artistas.



No es posible saber por los escritores del siglo XVIII donde fijó su residencia el artista después de su temporada de Madrid. Cean Bermúdez es el único que dice que, *restituído á Andalucía, trabajó en Córdoba el año 1673 y 79. Por sus continuos achaques pasó de Granada á Málaga en busca de alivio con los aires del mar, pero halló la muerte acaecida el 93.* Los escritores que después han seguido, inspirándose todos en Cean, afirman que Mena, vuelto otra vez á Andalucía, residió unas veces en Córdoba, otras en Granada, terminando sus días en Málaga, donde fué en busca de la salud ya perdida, no encontrando otra cosa que la muerte.

No sé si estos escritores tendrán otras razones particulares además de la narración de Cean, á la que no puedo dar un gran valor por creerla una interpretación equivocada del relato de Palomino, pero sin afirmar, sin embargo, que sea completamente falsa. Yo, á mi vez, sin tener tampoco una prueba irrefutable, pero sí indicios que me parecen de bastante fuerza, me permito opinar que Pedro de Mena al

salir de la Corte volvió á Málaga, donde quizás tendría establecida á su familia desde que la trasladó de Granada al comenzar la obra del coro, y que ya hasta su muerte siguió viviendo allí, donde ejecutó los encargos que desde otras ciudades le hacían y donde le ocurrieron los acontecimientos más importantes de su vida. Y si pudo hacer viajes de corta duración, su familia al menos y su casa siguieron establecidos en Málaga de un modo permanente y definitivo.

Las razones que se pudieran presentar en contra de esto son la fecha conocida de algunas obras suyas en Córdoba y Granada; el alquiler de unas tiendas del hospital del Refugio en esta última ciudad, y las frases de Cean Bermúdez de que *trabajó en Córdoba* y que *pasó de Granada á Málaga.*

Lo primero pierde mucho de su fuerza desde el momento en que las cinco únicas estatuas que conocemos firmadas por Mena están precisamente ejecutadas en Málaga, en 1664 la Magdalena de Madrid, en 1672 según leyó Cean, ó en 1674 según leo yo, el San José de San Nicolás de Murcia, en 1673, los dos bustos de las Descalzas y en 1676 la Concepción de Murcia. Que en su testamento de 1679 dice: *declaro que Tengo cuentas con diferentes Personas assi vezinos desta Ciu.da comode otras Partes de las obras de escultura que tengo Hechas y Estoy Hasiendo.* y que en sus testamentos é inventario cita muchas imágenes sin terminar, que debían estar en el taller de Málaga, y que eran encargos de otras localidades.

Hay que considerar también que Cean que es uno de los biógrafos que atribuyen fechas á obras de Mena, al decir que *trabajó en Córdoba el año 1673 y 79* lo hace siguiendo á Palomino, quien expresa esto mismo, pero de manera que se le puede deducir un sentido algo diferente á sus palabras, puesto que dice: *Asimismo* HIZO PARA CÓRDOBA *por el año 1673 un S. Pedro de Alcántara... y, después, por el año de 79, hizo otras efigies* DE ORDEN *del Señor Don Fray Alonso Salizanes...*, etc. No afirma aquí Palomino, como Cean, que estuviera en Córdoba cuan-

do labró estas estatuas, sino que las hizo, sin decir dónde, para esta ciudad.

Hay que considerar también que el año 73 debía vivir en Málaga, puesto que allí ejecutó y firmó los bustos de las Descalzas Reales, de Madrid, y allí debía tener á su familia establecida, porque en Diciembre otorga con su mujer una escritura ante Gaspar Gómez Rentero, escribano de aquella ciudad, por la que fundan una capellanía (1), y el anterior, 1672, se había verificado también allí un acto tan importante para la familia Mena como es el de la profesión de las dos hijas mayores en el convento del Cister. No es, por tanto, verosímil que un artista que hizo en Málaga varias imágenes que luego envió á otras capitales, se trasladase en esta ocasión á Córdoba y montase allí un taller para hacer tan sólo el San Pedro Alcántara, que es pequeño y de fácil transporte, para volver en seguida á la población donde debió quedar su familia.

En cuanto al encargo del obispo Salizanes, en 1679, consistente en tres imágenes, el mismo Mena dá noticias de una de ellas, la Concepción, en su testamento de ese mismo año, y deja ver que la estaba labrando en Málaga, y que D. Mateo de Muaga y Quevedo, racionero de esa catedral, tenía comisión del obispo de Córdoba para inspeccionar la obra.

Respecto á las otras dos — Santa Ana y San Joaquín ó San José — también se debieron ejecutar en Málaga, porque sería extraño que tallando allí por aquél tiempo, además de la Concepción, un San Blas y un San Julián, que el Cabildo de esta ciudad le había encargado el año anterior y que no terminó hasta el siguiente, no hiciera otro tanto con las otras dos para Córdoba ya que lo estaba haciendo con una. No se olvide tampoco que en Málaga debía estar, puesto que allí cayó enfermo y allí otorgó su testamento, expresando en él que allí vivía y desempeña-

---

(1) Véase el Apéndice X.

ba un cargo público con estas terminantes palabras *lo firmo de mi nombre En El Real Castillo y Fortaleza de Gibraltaro de donde soi Teniente de alcaide de la Ciudad de Málaga* (1).

El otro escritor que data algunas obras de Mena es el erudito granadino Sr. Gómez Moreno (2), quien dice que las estatuas de San Francisco y Santa Clara en la iglesia de San Antón están hechas en 1675, y las orantes de los Reyes Católicos, de la Catedral, entre este año y el de 77. No da á conocer las razones de su afirmación, como tampoco hace indicación alguna sobre la ciudad en que se trabajaron, pero puede suponerse que fuera en Málaga, porque en 1674 firma allí el San José de Murcia y compra una casa en la calle de la Especería (3), el mismo 75 otorga un testamento, juntamente con su esposa, ante Ciriaco Domínguez, escribano de aquella ciudad (4), y el 76 labra, también allí, el retablo de los Reyes y la Concepción, de Murcia, y toma el hábito en le convento del Cister (5) su tercera hija Juana, datos que indican que en Málaga tenía establecida de un modo permanente, por aquellos años, lo mismo su taller que su familia.

El dato suministrado por el Sr. Valladar de que en 1672 tenían arrendadas Pedro y Juan de Mena unas tiendas pertenecientes al Hospital del Refugio en Granada, no prueba tampoco que estuviera establecido allí, ya que este mismo año profesaron sus hijas mayores en Málaga, cosa que parece indicar que en esta ciudad residiera la familia. Más probable parece, como he expuesto ya, que siendo Mena de Granada y habiendo comenzado allí su profesión, gozara de tal renombre en esa localidad y tuviera una clientela tan grande que le conviniera po-

(1) Apéndice V.

(2) Guía de Granada.

(3) Testamento de 1679. (Apéndice V.)

(4) Idem íd. íd.

(5) Documentos del Cister. (Apéndice IV.)

ner una tienda sucursal, con su propio hermano al frente, del gran taller, que por aquel tiempo debía tener en Málaga, puesto que trabaja en él todo un retablo para su catedral.

En cuanto al aserto de Cean de que *por sus continuos achaques pasó de Granada á Málaga en busca del alivio con los aires del mar*, ya se ha podido ver que desde el año 58 hay motivos bastantes para suponerlo establecido en esta última ciudad y no es probable esa mudanza de clima. En cambio sí parece comprobarse lo de los achaques. En Diciembre de este año 79 otorga en Málaga un testamento (1), y en el acta de la sesión celebrada por la Hermandad del Real Hospital de la Caridad de Málaga el 15 de Febrero de 1682 (2) aparecen estas interesantes noticias: *Que en gratulación del beneficio espiritual por obsequio y veneración a nuestro padre S. Juan de Dios, patriarca de dicha sagrada religión, la hermandad y señores hermanos que la componen asistirán a la procesión que se ha de hacer el día siete de Marzo de este año, trayendo la imagen del Sto. patriarca que Pedro de Mena, hermano de esta hermandad, ha hecho por su devoción en agradecimiento de la salud que nro. P. le concedió por intercesión del santo en la gravísima enfermedad que padeció, a la que le asistieron sus hijos . . .*

De lo que se desprende que la enfermedad la pasaría en los últimos meses de 1679, cuando otorgó el testamento, y entonces haría á San Juan de Dios la promesa de tallarle la imagen que en los comienzos del 82, depositada ya en la catedral (3), fué llevada en procesión á su iglesia.

En cuanto á la enfermedad que padeciera, sin pretender probar nada, ya que no tengo datos irrefutables, tampoco huelga que

(1) Véase el Apéndice V.

(2) Posee este libro de actas el escritor malagueño D. Narciso Díaz Escobar, que ha publicado estas noticias en varios artículos y ha tenido la amabilidad de permitirme su examen.

(3) Acta de la misma hermandad de 22 de Febrero.

haga notar algunas coincidencias que parecen todas seguir la misma dirección.

Convienen los historiadores de Málaga que de los años 78 al 80 se desarrolló allí una tan terrible epidemia de peste bubónica que no se registra otra igual en los anales de aquella ciudad, y á esto añade el sabio cronista D. Narciso Díaz Escobar (1) que comenzó por la llegada al puerto de una saetia procedente de Orán, y de la cual *varios marineros se hospedaron en una casa de la plazuela de D. Juan de Málaga, en donde al segundo día de su llegada murió un muchacho tan rápidamente que no hubo tiempo ni aun para prepararle remedio alguno. De aquí se contagiaron en la misma plazoleta cinco personas*... Téngase presente que, según consta en el inventario de 1688, Mena vivía en una casa de la calleja frente á la iglesia del Cister, comunicada con otra que tenía á la espalda y cuya entrada estaba precisamente por la plazuela de Don Juan de Málaga; que esta plazuela es tan pequeña que no la forman hoy más que cinco casas, y que no hay indicios de que fuera mayor en aquellos tiempos; que Díaz Escobar afirma que en los primeros días murió un muchacho y luego cinco personas más, y Mena, en su testamento de 1679, dice que además de los ya conocidos tuvo *otros Hijos que murieron sin tomar estado ni dejar sucesión*; que esas casas eran ya propiedad de Mena cuando otorgó ese testamento, aunque se desconozca el año en que las compró, y que el 79 las tenía ya derribadas y nuevamente sacadas de cimientos, sin que tampoco se sepa el motivo de tal determinación.

Nada de esto tiene fuerza para convencer: son indicios muy remotos que no probarían nada si se encontrasen aislados; pero hay más. El mismo Sr. Díaz Escobar, por no citar más historiadores, dice que con motivo de esta epidemia vinieron por primera vez á Málaga los frailes de San Juan de Dios, y que la ciudad entera admiró tanto el celo de estos religiosos que al cesar la epidemia en 1680 les entregó el Real Hos-

(1) *Curiosidades malagueñas.*

pital de la Caridad y el de Santa Catalina. Ahora bien; ¿no es extraño que Mena, aun siendo de Granada, ciudad donde murió San Juan de Dios, no se encomendara á otro santo durante su enfermendad, ni prometiera otra imagen que la de éste? ¿No son extrañas también las coincidencias de la enfermedad del artista, al mismo tiempo que el establecimiento en Málaga de los hospitalarios para asistir á los apestados y la promesa de la imagen? Pues aún hay más.

Se dice en el acta copiada más arriba que la imagen de San Juan de Dios la ofreció el artista *en agradecimiento de la salud que nro. P. le concedió por intercesión del santo en la gravísima enfermedad que padeció, á la que le asistieron sus hijos...* Y ¿qué hijos podían ser éstos? Alonso y José, los únicos que nombran todos los testamentos, no podían ser. José no contaba más que doce años y á esa edad poca asistencia podía prestar. Alonso formaba parte de la Compañía de Jesús y no debía encontrarse en Málaga cuando su padre no estaba seguro de si había hecho ó no renuncia de sus bienes, cosa que no podía ocurrir teniéndolo al lado y pudiéndole preguntar. Las hembras tampoco, porque las tres, incluso la menor, la que sólo contaba once años, se encontraban en el Cister. Y si no eran los hijos del artista, ¿qué hijos eran esos que lo asistieron en su enfermedad? Indudablemente los hijos de San Juan de Dios, los hospitalarios, que precisamente habían sido llevados á Málaga para eso, para asistir enfermos; pero únicamente los atacados de peste levantina, que no es probable que abundando éstos tanto por aquellos días y siendo tan escaso el personal fuesen á distraer sus atenciones cuidando otras dolencias. Tampoco es otro, si se estudia bien, el sentido y la concordancia del párrafo copiado.

Por último, el mismo Sr. Díaz Escobar cita con grandes elogios al médico D. Pedro Biosca, que fué uno de los primeros en diagnosticar la peste, y prestó durante toda la epidemia muchísimos servicios y muy valiosos. Pues bien; una de las clásulas del testamento de 1679 dice así: *Mando al Dr. D. Pedro de Biosca, Médico vezino desta Ciudad por la buena*

voluntad y obligaziones que le rreconozco Una imagen de medio cuerpo que se está pintando y luego que se acaue de pintar se le entregue.

Son muchas coincidencias para que todas en conjunto no aporten, por lo menos, una cierta probabilidad á la sospecha de que Mena padeciera la peste bubónica.

Quizás desde entonces quedara resentida la salud del artista, porque en el poder para testar que otorgó á favor de su esposa el 10 de Mayo de 1688, cinco meses antes de morir, mejora á ésta y da como razón de tal beneficio *lo mucho q.e le deuo y cuidado con q. siempre measistido en mis enfermedades*, lo que parece indicar que por lo menos, en estos últimos años debió padecer, como afirma Cean, contínuos achaques, pero siempre en Málaga, donde desde 1658, ó todo lo más 1664, tenía establecida su casa y familia y montado su taller.

Esta casa y este taller existen todavía, aunque muy transformados por obras posteriores que apenas dejan nada de lo antiguo.

En el inventario de bienes que se hizo el 19 de Noviembre de 1688, poco más de un mes después de muerto Mena, figuran estas partidas *Primer.te las casas prinsipales en q.e de presente biue la dha. doña Cathalina debitoria de Urquiso q.e son en la calleja enfrentte del conu.to y monxas del Sister.*

Otra casa abesoria a ella a la plasuela de don Juan de málaga.

La iglesia del Cister en aquellos tiempos no estaba, como ahora, en el fondo de una calle ancha y corta cuya salida cierra su fachada, sino que avanzaba hasta alinear con la actual calle de su nombre. Frente á ella se abría la calleja de los Afligidos, aún existente, que formando un ángulo casi recto iba á desembocar en la del Cañón. Este lado del

ángulo, que comunicaba con la del Cañón, está, desde tiempo inmemorial, tapiado por ambos extremos y utilizado su espacio como almacén por los habitantes de la casa que hoy hace frente y cierra la calleja de los Afligidos, que actualmente no tiene salida. Pues en esta casa, que linda por su espalda con otra de la plazuela de Don Juan de Málaga, es donde debió vivir y morir Pedro de Mena.

Además de esta casa del frente, forman la calleja solamente otras dos á los lados. La de la derecha del que entra no pudo nunca tener como accesoria ninguna otra de la plazuela de Don Juan de Málaga, porque la aislaba de todas ellas el brazo, hoy tapiado, que comunicaba con la del Cañón. La de la izquierda tampoco, porque también se encuentra separada de la dicha plazuela por la casa de Mena, que avanza á su espalda. La del frente es la única que pudo tener como accesoria, y así la tiene hoy, una casucha de la plazuela de Don Juan de Málaga, formada sólo de planta baja y comunicadas ambas por una puerta. Si en el brazo tapiado de la calleja existía en aquel tiempo otra casa, lo que no es probable dada la antigüedad de las edificaciones y el plano de sus solares, ésta lindaría con otras de la calle de Don Juan de Málaga, pero nunca de la plazuela, como dice el documento; porque esta plazuela, que no viene á ser más que un recodo ensanchado de la calle, cae precisamente á las espaldas de la casa que asigno á Mena, y no de las que pudiera haber en el brazo del recodo.

Así; pues, creo indudable que la casa que habitó Pedro de Mena es la que cierra la salida de la calleja de los Afligidos, y que hoy lleva el número 3.

Se sabe también por el testamento de 1679 que Mena derribó las que antes había en el mismo lugar y labró la actual, que en aquella fecha estaba sacada de cimientos.

Esta casa, aunque muy reformada, conserva todavía restos de aquel tiempo suficientes para suponerla la misma. Tiene un sólo piso, además del bajo, patio en el centro, anchas escaleras y espaciosas habi-

taciones. Su planta baja, comunicada con la casucha de la plazuela de Don Juan de Málaga, ofrece distribución y espacio suficiente para un soberbio taller de escultura, y aun de carpintería, como debió ser el de Mena.

* * *

En esta casa fué donde falleció el artista el día 13 de Octubre de 1688 (1), rodeado de su esposa, su sobrina y sus tres esclavas: Andrea, Claudia é Isabel Josefa (que sólo contaba siete años), porque sus hijos, todos estaban ausentes; el mayor, como jesuíta, cumpliendo las obligaciones que su orden le impusiera; el menor, en Zaragoza con el arzobispo don Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, y las tres hembras, en Granada, donde habían ido á fundar el convento de allá.

Antes de esto, sintiéndose ya gravemente enfermo, había otorgado, el 10 de Mayo de este mismo año, el citado poder para testar á favor de su esposa. Éste y los demás documentos testamentarios que he tenido la suerte de encontrar en el Archivo de Protocolos de Málaga ofrecen curiosas particularidades sobre su vida, que he ido extractando en el curso de este trabajo, y que me han sido de gran utilidad para identificar algunas obras y poder reconstituir, aunque de un modo muy imperfecto, la personalidad del artista.

Por este primer documento sabemos que fué familiar del Santo Oficio, que estaba gravemente enfermo cuando lo otorgó y que deseaba ser enterrado en la iglesia del Sagrario, de la que era feligrés. Enumera los hijos que deja al morir, cuáles son los que han hecho renun-

(1) No 1693, como afirman Palomino y Cean.

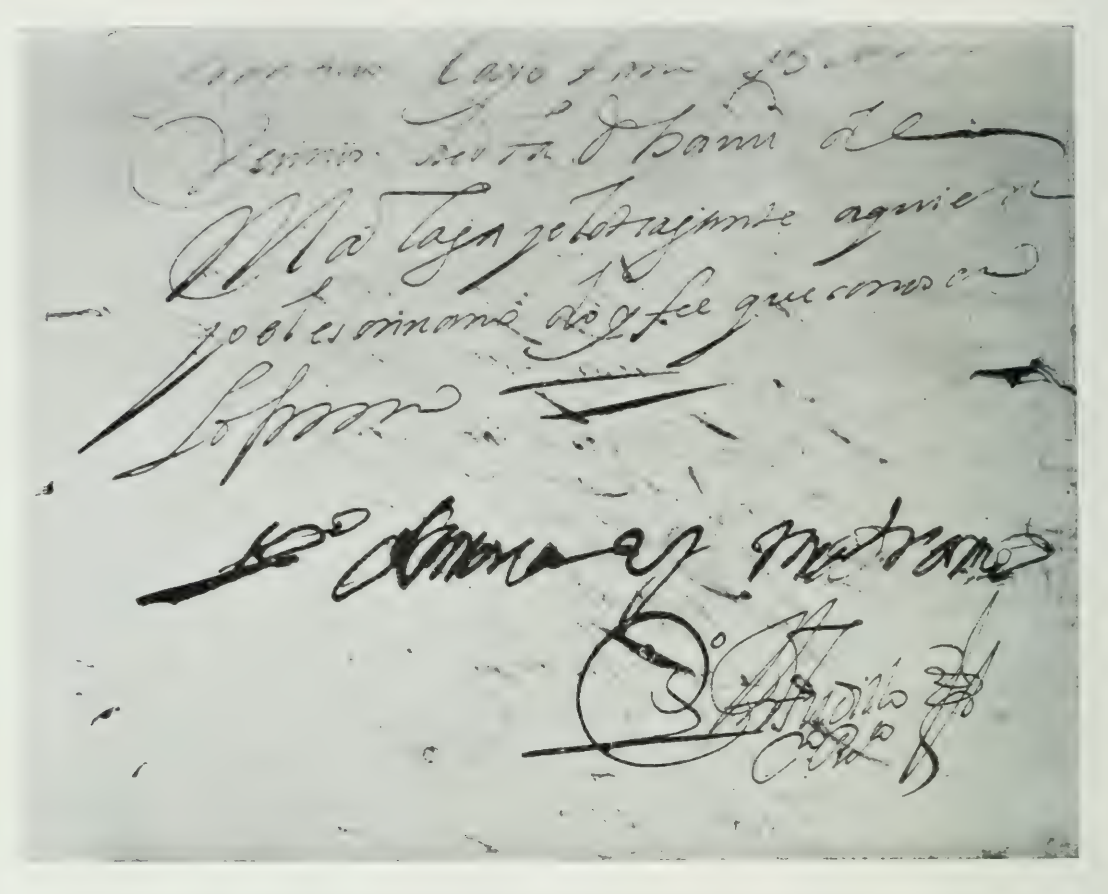


Fig. 4. — Firma de Pedro de Mena al pie del primer poder testamentario.

(Fot. del autor).

cia de sus bienes y los gastos que le ocasionaron los que no la hicieron, con otras varias aclaraciones de cuentas, todo con el objeto de poder mejorar á su esposa en la mayor cantidad posible. Sigue el nombramiento de tutora, curador y albaceas, y termina firmando con letra convulsa que revela lo avanzado de su enfermedad *(figura 4)*.

Aunque algo restablecido, debió pasar bastante mal aquel verano, hasta que en los primeros días de Septiembre sufrió un accidente grave, que él mismo relata de este modo en la carta que el 21 de dicho mes escribe á D. Antonio de Fuentes, administrador en Marchena de los

bienes del Duque de Arcos. *Señor mio el correo pasado tube la de Vmd. de 31 del pasado i ados oras de auerla resenido me invio sumadg.*[d] *un flux desangre por las narises tan violento que por mas que setapauan la echaua por los oidos icomo no etenido tal achaque en un año que e estado malo me asuste de manera que oi hase ocho dias que todauia lo estoi — echaria un asumbre de sangre y asta que se me enbarró la frente isienes con ieso Vinagre i claras de guebo no paso despues asido menester sangrarme ia grasias alDios voi mejor para seruir a Vmd. de cualquier manera.*

Apenas repuesto de este percance vuelve á escribir al mismo señor el 5 de Octubre dándole cuenta de un nuevo achaque *Mui Señor mio. Me coje la de Vmd. con un nuebo accidente de unas camaras penosas i auiendo visto todo lo que Vmd. me dice que está muy bien soi de parecer de esperar que cosa sea este achaque. . . (fig 5).*

Pero lejos de restablecerse, debió empeorar, y ya el 8 de Octubre, sintiendo próximo su fin, hizo algunas modificaciones al anterior poder. Estas modificaciones se reducían al cambio de un albacea; á ordenar se entregaran dos mil reales á una persona que no nombra, por tratarse de un caso de conciencia, y á dejar dos legados, uno de ellos de cierto interés por ser un Crucifijo que estaba terminando para el confesor del Rey, y que ordena se le entregue, después de acabado lo que le falta, á su amigo el Provisor Romero de Valdivia.

Al día siguiente de hacer estas modificaciones aún introduce otra, en la que se deja ver que la idea de su fin próximo no se apartaba de su mente, y otorga el tercer poder, pidiendo que en lugar de la parroquia del Sagrario lo entierren en la iglesia del Cister, entre las dos puertas, para que todos lo pisen al entrar.

Cuatro días después dejaba de existir el gran artista, según nos dice su esposa en el testamento que luego otorgó, en virtud de estos poderes, y al siguiente, el día 14, recibía sepultura en la misma iglesia

Fig. 5. — Carta de Pedro de Mena. Se conserva en el Archivo de Osuna.

(Fot. del autor.)

que había prescrito, como consta en el libro de defunciones de la parroquia del Sagrario (1).

El 16 de Noviembre su hijo José, vuelto á Málaga, participaba la muerte de su padre al Duque de Arcos con estas sentidas palabras (2): *Ex.mo S.or La disposición divina quiso llevarse para si ami Padre y Señor Pedro de Mena, causando su falta general sentimiento entoda España, del qual creo habrá tocado a V.a ex.a alguna, y no la menor parte, supuestas las honras co q̄. V.a ex.a se sirvió de favorecerle . . . (fig. 5 bis).*

El 19 de Noviembre, y á petición del curador *ad litem* del hijo menor, José, se hizo inventario (3) de los bienes dejados, y este documento interesantísimo para la reconstitución de la casa y el ajuar de aquella familia da noticia de diferentes esculturas que dejó el difunto sin terminar ó sin remitir á sus destinos y que desgraciadamente, no me ha sido posible identificar en su mayor parte.

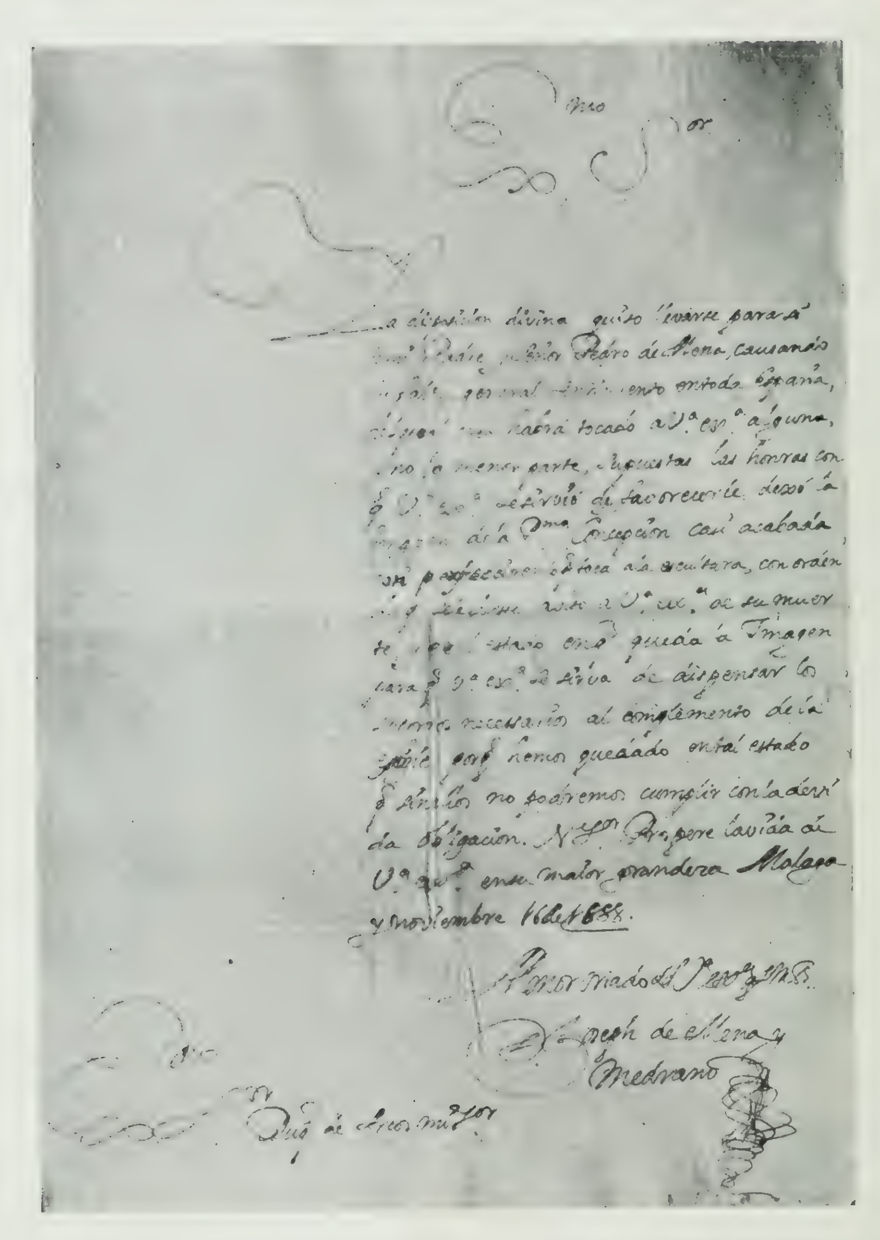
Más interesante aún es el testamento que en 30 de Diciembre otorgó la viuda doña Catalina, utilizando los poderes que dejara su esposo. Allí es donde relata el entierro de éste, amplía algunas noticias sobre esculturas que el inventario no hacía más que citar; da noticias de las tres esclavas que poseían y se liberta con ciertas condiciones á la menor, que había nacido en la casa; se instituye un legado, también condicional, á favor de la sobrina doña María de Mena, que vivía con el matrimonio y era huérfana de padres y mayor de edad; se revoca la fundación de una capellanía que ambos habían hecho años antes, y con otras

---

(1) Dice así la partida de defunción: *En 14 de Octubre del 688 años se enterró en el convento del horden del cister el cuerpo de Pedro de Mena y Medrano familar del S.to off.o, marido de Doña Catalina de Victoria y Urquijo; dió poder para testar ante Pedro de Estudillo E.o, publico a dicha Doña Catalina de Victoria su mujer, hubo capa.* Libro 1.° de defunciones de ricos, folio 46.

(2) Puede verse íntegra toda la correspondencia á que hace referencia el texto en el Apéndice XI.

(3) Apéndice IX.



Ex.mo S.or

[illegible] divina quiso llevarse para sí
[illegible] Padre [illegible] Pedro de Mena, causando
[illegible] general [illegible] en toda España,
[illegible] habrá tocado a V.ª Ex.ª alguna,
[illegible] la menor parte, [illegible] las honras con
q. V.ª Ex.ª se sirvió de favorecerle. Dexó la
[illegible] de la S.ma Concepción casi acabada,
[illegible] perfección [illegible] a la escultura, con orden
[illegible] a V.ª Ex.ª de su muer
te [illegible] estado en q. queda la Imagen
para q. V.ª Ex.ª se sirva de dispensar los
[illegible] necessarios al complemento de la
[illegible] porq. hemos quedado en tal estado
q. [illegible] no podremos cumplir con la deví
da obligación. N.º S.or [illegible] la vida de
V.ª Ex.ª en su mayor grandeza. Malaga
[illegible] noviembre 16 de 1688.

[illegible] criado de V.ª Ex.ª q. s. m. b.
[illegible] de Mena y
Medrano

Ex.mo S.or
Duq. de Arcos mi S.or

Fig. 5 bis. — Carta de José de Mena dando cuenta al Duque de Arcos de la muerte de su padre. (Archivo de Osuna.)

(Fot. del autor.)

disposiciones de menor importancia, se repiten y ratifican las que ya su marido había dejado en sus tres poderes.

* * *

Allí en la iglesia y solar del Cister permanecieron los restos de Pedro de Mena hasta el año 1877 en que, después de derribada por los revolucionarios el 73, acordó la Academia de Bellas Artes de Málaga buscarlos en el solar y hacer su traslado á la del Santo Cristo de la Salud, donde hoy se guardan.

No quiero dejar de incluir en estas notas algunas observaciones sobre el expediente que en aquella ocasión incoó esta Academia, y relacionarlas con los documentos testamentarios del escultor y de su esposa.

En la moción que el 4 de Julio de 1876 presentó á dicha corporación el académico D. Manuel Rubio Velázquez pidiendo se buscasen y trasladasen los restos, se encuentra este párrafo que supone el conocimiento de un modo cierto del sitio en que estos se encontraban... *Pues bien, Señores, sin duda como tributo á su mérito artístico, á sus especiales condiciones personales, á su moralidad y notable ingenio, las religiosas del convento de Cister, edificado en 1079, le concedieron enterramiento en su propia iglesia, en la cual ha estado exhibida al público la* INSCRIPCIÓN ESCULPIDA EN LA LOSA *que cubría su sepulcro, hasta que en el año 1873 se demolió el referido convento, quedando convertido en solar, así como su iglesia.* Existiendo la losa con la inscripción, los trabajos de exploración eran bien fáciles, no había más que recordar el lugar que ocupaba en la planta de la iglesia, cosa sencilla porque no hacía más que tres años que la habían derribado, y remover los escombros que hubieran caído encima.

La Academia, aprobando la proposición de su compañero, nombró inmediatamente la comisión que se había de encargar de esto, y en la que, como era natural, estaba incluído el Sr. Rubio. En la primera junta celebrada por esta comisión dicho señor hace *la historia de cuantos trabajos ha practicado para la busca de los documentos que han de servir de comprobación de dichos restos.* Entre estos documentos estaría la partida de defunción de la parroquia del Sagrario; pero no es facil que hubiera ninguno encontrado en el Cister, porque yo he examinado con bastante detenimiento su archivo sin lograr la menor indicación sobre el sepelio del artista, aunque bien es verdad que han podido desaparecer muchos papeles de entonces á acá, ó que tal vez el Sr. Rubio haya podido ser un examinador más afortunado de lo que yo he sido. De todos modos, no se dice más sino que se han hecho trabajos para encontrar documentos, pero no que éstos se hayan encontrado, y si así hubiera sido, si hubiera aparecido algún manuscrito de importancia, parece lógico que dicho Sr. Rubio se apresurara á comunicarlo á sus compañeros.

Tras de los oficios del Ayuntamiento dando cuenta del acuerdo de poner el nombre de Mena á una calle y el de la autoridad civil autorizando la busca de los restos, sigue esto en el expediente: — *Diligencias. En este estado y habiendo comunicado el caballero académico D. Manuel Rubio Velázquez, como de la Comisión, el resultado de la entrevista obtenida con Don Fran.co de Torres Rando, aparejador y contratista que fué del derribo del exconvento del Cister, de cuya declaración resulta la* CUASI SEGURIDAD *de existir en las bóvedas del Cister el sepulcro en que yacen los restos de dicho artista, y que tan luego como le remitan las licencias correspondientes de las autoridades respectivas procederá á dar principio á las excavaciones.*

Aquí ya no se nombra para nada la inscripción de que se hablaba en la moción anterior, y que hubiera dado tanta autenticidad á los descubrimientos que se hicieran, sino que se recurre al que fué contratista de las obras del derribo y se obtiene como único resultado la CUASI SE-

GURIDAD, de que en la iglesia del Cister se habían de encontrar los restos del artista, pero no el lugar preciso donde estuvieran.

Éste debió concretarse más en otras conferencias que posteriormente se celebrara como ya se vé en este párrafo que tomo de un oficio que el Sr. Rubio dirigió al vicepresidente de la Academia el 2 de Noviembre de 1876: *Tengo el honor de participarle que de las conferencias habidas con D. Fran.co Rando, aparejador y contratista que fué en Julio de 1873 del derribo del exconvento del Cister, núm. 11, en la calle del mismo nombre, resulta de sus declaraciones que, en efecto, existen los restos mortales del famoso escultor D. Pedro de Mena Medrano en una bóveda sagrada situada, entre otras,* EN EL CENTRO DE LA PLANITUD DE LA IGLESIA AL PIE DEL PRESBITERIO, *que fué la primera que se construyó después de edificada para la comunidad, al levantarse de nueva planta el referido convento; que la bóveda citada se hallaba cubierta con una losa* CON UNA INSCRIPCIÓN, *en que recuerda haber leído el referido nombre y apellidos del eminente artista que allí yace; que de sus antecedentes y lugar que guardan dichos restos le habló mucho el presbítero Fr. Gregorio Gorrolea, exclaustrado del orden de San Fran.co y capellán que había sido del convento de Sta. Clara; que sin la menor duda puede hoy buscar los mencionados restos . . .*

Ya aquí aparece de un modo claro la descripción del lugar donde se iban á buscar los restos de Mena; *en el centro de la planitud de la iglesia al pie del Presbiterio*, y estos restos estaban encerrados en una bóveda cuya losa tenía una inscripción con el nombre y apellidos del artista. Lo único extraño es que no se tomara otro testimonio que el del contratista de las obras, y que éste á su vez, cite, no al capellán del Cister, sino al de Santa Clara, que nada tenía que ver con aquel convento y que no es probable tuviera motivos especiales para conocer la iglesia mejor que otra cualquier persona, sin que tampoco se sepa que la Comisión interrogara directamente á este capellán. Por lo que resulta de aquí, la excavación se hizo sin otros antecedentes que los que suministró el Sr. Rando.

Después ya no hay nada de interés en el expediente hasta el 22 de Noviembre en que el Sr. Rubio comunica en esta forma el hallazgo de los restos: *A la una y veinte minutos, próximamente, de esta tarde, y á mi presencia, se han descubierto los restos mortales del eminente escultor D. Pedro de Mena Medrano, cuya posición es dando frente al sitio que ocupó el altar mayor de la iglesia del Cister, colocado en una caja de pino pintada de negro y deshecha por efecto del tiempo, menos el testero de la parte superior,* y aquí termina lo que á este punto interesa en el expediente, porque ya lo que sigue se refiere á la custodia de los restos, y más tarde á su traslado á la iglesia del Cristo de la Salud, donde están hoy. Sólo haré notar que si se hubiera encontrado también alguna inscripción, parecería lógico que se hubiera copiado en el acta para dar mayor autenticidad al descubrimiento.

Ahora, veamos lo que dice doña Catalina Vitoria y Ulquiçu en el testamento que otorgó dos meses después de la muerte de su marido.

En cumplimiento de su última boluntad y conformandome en quanto pueda con las cosas que me encargó que fuese su entierro sin ponpa ni ostentaz.on en el conu.to y monxas Recoletas del Sister en boueda en la enttrada de la puerta de la yglesia para q.e todos la pisasen en cuya birtud se enterró en dha. yglesia EN LA BOUEDA QUE ESTA ASIA LA PUERTA ENFRENTE DEL ALTAR DEL SEÑOR SN. FRAN.CO *y le acompañó la parroquia del Sagrario y el collexio seminario desta ciu.d y se le cantto la bigilia y se dixo misa de cuerpo presente.*

Después de leer esto he tratado de informarme por personas de edad avanzada que tuvieran algún motivo para conocer la antigua iglesia, y entre otras, de la actual Abadesa del Cister, la madre Escolástica, á quien tantas atenciones debo, quien me asegura recordarla hasta en sus menores detalles, debiendo hacer constar que su descripción conviene de un modo perfecto con los informes que he recibido de otras personas ancianas.

De ello resulta que el antiguo templo del Cister, ancho y espacioso,

estaba formado por una sola nave perpendicular á la calle de su nombre, por donde tenía la entrada principal ó cancel. Interiormente, en este mismo muro del cancel, no había altar alguno, que todos estaban adosados á los laterales. En el de la izquierda del que entra, que es el que aquí interesa, se abría una segunda puerta que daba salida á la calle del Postigo de San Agustín, hoy de Pedro de Toledo, y antes de ella se encontraban los altares de San Juan y San Francisco. Frente á éste debió ser donde se enterró á Mena, no sólo porque así lo afirmó luego su viuda, sino porque de este modo era como únicamente se podía cumplir la orden que él mismo había dado en su tercer poder testamentario de que lo enterrasen entre las dos puertas para que todos lo pisasen. Después seguía otro altar, también de San Francisco, donde quizás pudiera suponerse el enterramiento, no ateniéndose más que á las palabras de la viuda, y no á los deseos del artista, y tras de éste continuaban el de San José, el púlpito, el del Crucificado, el de Santa Ana, y ya dentro de la reja del Presbiterio, el de Santa Bárbara.

Ahora bien; según el señor Torres Rando, los restos que se buscaban se debían encontrar *en el centro de la planitud de la iglesia al pie del Presbiterio* y allí debieron encontrarse, ya que no se ve ninguna rectificación posterior en el expediente. Pues esto, que no creo se pueda entender de otra manera que por el centro de la nave, según su anchura, no en su longitud, y al pie del primer escalón que subía al Presbiterio, supone una distancia de diez y seis metros por lo menos, del sitio en que, según la viuda, fué enterrado el cadáver, aunque no asignemos á cada uno de los tres altares, al púlpito y al espacio que hubiere entre ellos más que dos metros de extensión. Y si lo suponemos enterrado, como me parece más probable, frente al primer altar de San Francisco, el que estaba más próximo al cancel, hay que aumentar todavía lo que ocupara el segundo altar de esta misma advocación, la puerta de la calle del Postigo de San Agustín y los espacios que hu-

biera á uno y otro lado de ella, en uno de los cuales estaba colocada la pila de agua bendita.

No es mi ánimo, á pesar de todo esto, el afirmar que el cadáver que se guarda en el Santo Cristo de la Salud no sea el de Pedro de Mena. Durante ciento ochenta y ocho años pudo muy bien la Comunidad cambiar los enterramientos de su iglesia. No tengo tampoco otros datos que los del expediente, y pudiera ocurrir que éste no consignara los detalles más interesantes y que más luz arrojaran sobre la investigación. También hay que reconocer que se cita una inscripción, y aunque luego no se dice que se encontrara, tampoco se niega éste hallazgo. Lo único que me he propuesto, porque creo que éste es un deber de todo el que pretende hacer un trabajo serio, ha sido exponer las dudas que me asaltaban y sus fundamentos, para que otros, con mejores materiales de investigación ó mayor perspicacia, puedan tenerlos á la vista, si algo valen, y sentar ya sobre bases más firmes la realidad de los hechos.

* * *

No quiero terminar estas notas sin trasladar los interesantes párrafos en que D. Antonio Palomino resume las noticias que hasta él habían llegado sobre el carácter y las costumbres de este escultor. *Fué D. Pedro de Mena muy diſcreto, é igualmente caritativo: tuvo muchos diſcípulos, y entre ellos, el más aventajado fué Don Miguel de Zayas, natural de Ubeda. No recibió ninguno en ſu caſa, ſin que primero hicieſſe información de ſu nacimiento y limpieza de ſangre: coſa digna de alabanza y de obſervar en todos los Artífices de tan Nobles Facultades.*

Fué hombre de la primera eſtimación: y aſsi nunca ſe acompañó ſino con la primera Nobleza: llevándole el Señor Don Fray Alonſo á ſu lado en los paſſeos públicos y recreos de la caza.

Esto último que parece confirmarlo el mismo Mena legando á Fray Alonso de Santo Tomás, Obispo de Málaga, el grupo de la Virgen del Pilar y Santiago, que debió ser su mejor obra, lo contradice el Obispo en este párrafo que escribe al Duque de Arcos, después de la muerte del artista. *Mena, me dicen, dejó la Imagen acauada i q. ſolo faltan dos angelillos del trono, io no tengo depend.ª ni conocimiento en ſu casa, i con él era muy poco*... (1)

El que fuera hombre *de primera eſtimación* y se acompañara de gentes de posición desahogada, parece que se confirma, en cierto modo, con los cargos que se sabe desempeñó — familiar del Santo Oficio y Teniente de Alcalde de la ciudad de Málaga —, y porque indudablemente, durante algún tiempo de su vida por lo menos, debió gozar de cierta fortuna, aún cuando luego, por lo que se trasluce de los documentos, disminuyera bastante.

El juzgar la fortuna de una persona es siempre asunto muy difícil, aún en vida de la persona misma, mucho más en el caso presente en que no tenemos la menor idea del dinero en metálico que el artista tuviera, ni de sus condiciones como administrador y hombre económico.

El inventario de sus bienes revela un ajuar sumamente modesto; pero en este documento no cabe la menor duda de que se han sustraído muchos objetos y ha sido redactado de cualquier manera y sólo por llenar un requisito legal. No se comprende de otro modo que falten las camas, lavabos y demás muebles de los dormitorios y los del comedor; y que para una familia compuesta, por lo menos, del matrimonio, una sobrina y tres esclavas, no hubiera más que dos pares de calcetas y uno de medias, con otras muchas inverosimilitudes que se notan sólo con echarle una ojeada.

Pero este inventario, lo mismo que los testamentos, dan noticia de

1) Va publicada esta carta en el Apéndice XI.

los precios que solía cobrar por sus obras, y aunque se ve que no hay igualdad entre ellos, y que lo mismo trabajaba lo caro que lo barato, el término medio es muy superior á lo que se sabe que cobraron los escultores de primera fila durante el siglo XVII, lo que, unido á la enormidad de su producción, como se ha de comprobar por este mismo trabajo, hace suponer que sus ganancias fuesen grandes y su situación económica bastante desahogada.

Y, efectivamente, en el testamento de 1679 aparece como propietario de cinco casas en Málaga: una de ellas, la de la calle de Especería frente á calle Nueva, en uno de los mejores sitios de la ciudad, donde los solares habían de tener más valor, como aún lo tienen hoy á pesar de que los ensanches y la apertura de nuevas vías hayan cambiado algo las cosas. Otra, la de la calle del Cister, también en un sitio inmejorable — y mejor aún en aquellos tiempos que en éstos — otras en solares de menos valor, y todas ellas completamente libres de gravámenes. De estos inmuebles se habían enajenado nueve años más tarde, las dos de la calle de la Cruz Verde y se estaba enajenando el de la calleja de Santa Ana; los demás se habían gravado con diferentes censos y se debían parte de los intereses (1) cuando murió el artista. Además, según confiesa la viuda en su carta al Duque de Arcos, *allábase pedro demena tan falto de medios i por no tener con que suplir* . . . no estaba terminada la imagen que aquel prócer le encargara. Se desprende de ésto, que si la situación del escultor fué próspera en cierto tiempo, durante los últimos años de su vida debió recibir fuertes golpes.

También su fama debió ser grande durante su vida misma, como parecen indicarlo, á más de los altos precios que cobraba y los muchos encargos que recibía, las obras poéticas en las que tan exageradamente se celebran sus obras por el vate del rey, D. Francisco Antonio

(1) Véase el inventario, Apéndice IX.

de Bances Candamo, y hasta la citada carta de José de Mena, en la que dice que la muerte de su padre ha causado *general sentimiento* EN TODA ESPAÑA.

CRONOLOGÍA

1590 - Nacimiento de Alonso de Mena, padre de Pedro *(Valladar)* (1).

1593 - Nacimiento de D.ª María Berganza, primera mujer de Alonso de Mena *(Valladar)*.

1610 - Casamiento de Alonso de Mena y María Berganza *(Valladar)*.

1619 - Muerte de esta señora *(Valladar)*.

1622 - *6 de Enero* - Segundo matrimonio de Alonso de Mena con doña Juana Medrano *(Valladar)*.

1628 - *20 de Agosto* - Partida de bautizo de Pedro de Mena y Medrano, en la parroquia de Santiago de Granada *(Gómez Moreno)*.

1652 - Alonso Cano toma posesión de su plaza de racionero de la catedral de Granada *(Palomino* y *Cean)*.

1652 - Casamiento de Pedro de Mena con D.ª Catalina Victoria, puesto que en este año se otorgó la escritura de dote, ante Gerónimo de Morales, escribano de Granada *(Testamento de 1679)*.

1657 ó **1658** - Escritura ante Pedro de Urrea, escribano de Granada, para la terminación, por Pedro de Mena, de un retablo en la iglesia de Nuestra Señora de la Victoria de aquella ciudad *(Testamento de 1679)*.

1658 - *23 de Julio* - Contrato del coro de la catedral de Málaga *(Acta capitular de este día)*.

---

(1) Á cada una de estas noticias acompaño, en un paréntesis, el nombre del escritor ó el documento que las han dado á conocer.

1662 - Se termina el pago de las tallas del coro *(Medina Conde)*.

1663 - *7 de Mayo* - El cabildo de Toledo nombra su escultor á Pedro de Mena *(Cean)*.

1663 - D. Juan de Austria pasa una temporada en Madrid, después de su derrota de Amegial *(Maura Gamazo)*.

1664 - Firma Mena, en Málaga, la Magdalena del convento de la Visitación de Madrid *(Medallones en la peana de la imagen)*.

1665 - Muerte de Felipe IV.

1666 - Da Cano la traza del tabernáculo de Málaga *(Medina Conde)*.

1667 ó **1668** - Nacimiento de José de Mena *(Testamento de 1679* y *Poder de 10 Mayo 1688)*.

1668 - Nacimiento de Juana de Mena *(Testamento 1679)*.

1668 á **1669** - Le son dirigidas á Pedro de Mena, á Málaga, diferentes cartas de distintas ciudades *(Hallazgo del tipógrafo D. Enrique López, citado por el Sr. Valladar)*.

1671 - *18 de Junio* - Toman el hábito en el convento del Cister de Málaga las dos hijas mayores del escultor, Andrea y Claudia *(Archivo del Cister)*.

1672 - *12 de Junio* - Renuncian estas novicias á sus legítimas por escritura ante el escribano de Málaga Gaspar Gómez Rentero *(Testamento de 1679)*.

1672 - *3 de Julio* - Profesión de estas dos hijas de Mena *(Archivo del Cister)*.

1672 - Alquila Pedro de Mena en Granada, en unión de Juan de Mena, unas tiendas que eran propiedad del Hospital del Refugio *(Valladar)*.

1672 - Firma el San José de Murcia, según leyó Cean Bermúdez.

1673 - Labra el San Pedro de Alcántara de Córdoba, y los bustos de las Descalzas *(Palomino* y *peana de las imágenes respectivamente)*.

1673 - *16 de Diciembre* - Funda una capellanía de misas, en unión de su esposa, por escritura ante Gaspar Gómez Rentero *(Testamento de Diciembre de 1688)*.

1674 - Firma el San José de Murcia, según leo yo *(Peana de la imágen).*

1674 - Compra una casa en Málaga en la calle de la Especería *(Testamento de 1679).*

1675 - *3 de Enero* - Otorga testamento, juntamente con su esposa, ante Ciriaco Domínguez, escribano de Málaga *(Testamento de 1679).*

1675 - Labra las imágenes de San Francisco y Santa Clara de la iglesia de San Antón de Granada *(Gómez Moreno).*

1675 á **1677** - Labra las estatuas orantes de los Reyes Católicos de la catedral de Granada *(Gómez Moreno).*

1676 - Firma en Málaga la Concepción de Murcia *(Peana de la imagen).*

1676 - *21 de Noviembre* - Toma el hábito, en el Cister de Málaga, la hija menor de Mena *(Archivo del Cister).*

1676 - *21 de Noviembre* - Inauguración del retablo de Nuestra Señora de los Reyes en la catedral de Málaga. El permiso para construirlo lo había pedido al Cabildo la Hermandad de Racioneros el *4 de Febrero (Acta capitular, Medina Conde, Boleas* y *Sintas).*

1676 - Muerte de Alonso Cano.

1678 - Ajusta Mena con el Cabildo de Málaga las imágenes de San Blas y San Julián *(Medina Conde).*

1679 - Trabaja las imágenes de la catedral de Córdoba *(Palomino* y *testamento de este mismo año).*

1679 - *17 de Septiembre* - Muerte de D. Juan de Austria.

1679 - *7 de Diciembre* - Estando enfermo en cama, otorga testamento Pedro de Mena ante el escribano de Málaga Pedro Ballestero *(Archivo de Protocolos de Málaga).*

1680 - Termina las imágenes de San Blas y San Julián *(Medina Conde* y *Cean).*

1681 - Labra Juan de Mora las estatuas orantes de los Reyes Católicos en el retablo de los Reyes de la catedral de Málaga *(Medina Conde* y *Cean).*

1682 - *15 de Febrero* - Acta de la Real Hermandad de Caridad en que se da cuenta de la procesión solemne que se va á verificar para el traslado al hospital de una imágen de San Juan de Dios que ha regalado Pedro de Mena *(Libro de actas que posee el Sr. Díaz Escobar)*.

1683 - *1.º de Agosto* - Pasan las dos hijas mayores de Mena á fundar el convento de Granada *(Archivo del Cister de Málaga)*.

1684 - *13 de Agosto* - Marcha su otra hermana *(Archivo del Cister de Málaga)*.

1688 - *10 de Mayo* - Primer poder testamentario á favor de su esposa, otorgado por Pedro de Mena ante Pedro Astudillo, escribano de Málaga *(Archivo de Protocolos de Málaga)*.

1688 - *8 de Octubre* - Segundo poder *(Achivo de protocolos)*.

1688 - *9 de Octubre* - Tercer poder *(Achivo de protocolos)*.

1688 - *13 de Octubre* - Muerte de Pedro de Mena *(Testamento de su viuda)*.

1688 - *14 de Octubre* - Su entierro *(Archivo de la parroquia del Sagrario de Málaga)*.

1688 - *19 de Noviembre* - Se hace inventario de sus bienes *(Archivo de Protocolos de Málaga)*.

1688 - *30 de Diciembre* - Testamento de su viuda en virtud de los poderes que aquél le dejó *(Archivo de Protocolos)*.

1694 - *17 de Julio* - Es admitido por hermano en la cofradía de Paz y Caridad de Málaga el presbítero Juan de Mena *(Archivo de aquella cofradía)*.

1695 - *8 de Septiembre* - Vuelven de Granada las tres hijas de Pedro de Mena *(Archivo del Cister)*.

1699 - *8 de Febrero* - Es nombrado capellán de la iglesia de San Julián el presbítero Juan de Mena *(Archivo de la cofradía de Paz y Caridad, de Málaga)*.

1702 - *18 de Abril* - Muerte de Sor Claudia Juana de la Asunción (*Archivo del Cister*).

1717 - Desempeña el cargo de Priora en el convento del Cister la madre Juana (*Díaz Escobar*).

1734 - *28 de Diciembre* - Muerte de Sor Andrea María de la Encarnación (*Archivo del Cister*).

1756 - *7 de Abril* - Muerte de Sor Juana Teresa de la Madre de Dios. (*Archivo del Cister*).

IV

Catálogo.

CONCEPCIÓN DE ALHENDIN (Figuras 6 á 8).

Esta imagen, según Palomino, Cean y otros escritores, es la primera obra que ejecutó Mena después de recibir las enseñanzas de Alonso Cano, habiendo merecido, no sólo la aprobación, sino también grandes alabanzas de éste, que desde entonces *le cedía las obras que no podía o no quería ejecutar y le ayudaba en ellas con sus dibujos y modelos* (1).



Fig. 6. — Alhendin (Granada). Concepción.

Á propósito de esta escultura dice Palomino (2) que *salió tan a satisfacción de su maestro que no tuvo cosa que corregirle: fué la admiración de todos: y habiéndola depositado en un convento de religiosas, solicitaron quedarse con ella por el tanto, alegando propiedad, por la posesión, de lo cual formaron pleito, que perdieron. Vino todo el lugar por ella, lleváronla en procesión; a la que concurrió la mayor parte de Granada, con tal celebridad, que fueron danzas, tarasca y gigantones, como en la fiesta del Corpus, y con*

(1) Cean Bermúdez. Diccionario.
(2) *El Parnaso Español.*

disparos de artillería. Salieron todas las doncellas del lugar a recibir su imagen a la mitad del camino, desde donde fueron acompañando hasta la iglesia de la villa de Alhendin, quedando dicho Don Pedro de Mena con grandes créditos de esta obra.

La época en que vivió Palomino, casi contemporáneo de Mena, el haber residido largo tiempo en Granada poco después de este acontecimiento, y los detalles particularistas que pone en su narración dan gran veracidad á ésta, que como se ve, relata uno de los triunfos más señalados y más brillantes con que jamás pudo soñar un artista novel. Se comprende que desde entonces su fama se extendiera y comenzara á recibir encargos de todas partes.

Todavía hoy goza de gran renombre esta escultura, no sólo en la provincia de Granada, sino en el resto de España, debido á las alabanzas que le tributan cuantos escritores se han ocupado de Pedro de Mena. Y no cabe duda que es una muy hermosa estatua, de planta serena, proporciones justas y que causa una impresión tranquila, de grandeza y dignidad.

Aunque tenga las manos juntas, no es su porte de adoración ni de beatitud, como el de otras Concepciones. Ésta es erguida, arrogante, impersonal, de una impersonalidad tan acentuada que pocas tallas españolas ofrecen nada semejante. Es un tipo general ideado por el artista sólo para dar la sensación de majestad y que proproduce respeto y acatamiento. Nada más opuesto á este modo de concebir el arte que las obras que este mismo escultor hace unos cuantos años después.

En esta misma imagen se nota ya el contraste entre dos tendencias, lo que parece indicar que en Mena debía ser el idealismo algo postizo y sin fuerte arraigo, que no tuvo otra causa que la fascinación momentánea que sobre él ejerció Cano. Compárese si no la estatua principal y los angelitos que tiene á sus pies (*figuras 7 y 8*). Aquélla, aunque de más fuerza que las tallas de Cano, revela su estilo en todos los detalles, y claro está, que como obra de un principiante todavía



Fig 7. — Alhendin (Granada). Concepción. Detalle.

(Fot. del autor.)

inexperto en el arte, exagera los defectos. La manera de tratar los paños, la composición de las líneas del contorno, dispuestas de manera que vengan á estrechar por abajo para que la figura gane en esbeltez (1); el arco de las cejas, la magnitud excesiva de los ojos, la rectitud de la nariz, la pequeñez de la boca y la redondez del cuello, que en la imagen de Alhendin llegan á lo inverosímil, todo es de Cano, y hasta si se quiere de un Cano mal traducido. Allí no hay de Mena más que el vigor, el empuje y la grandiosidad del conjunto: los detalles son falsos y pueriles. Véanse luego los angelitos: una ejecución somera; muy pocos toques admirablemente observados, y vida, gracia, alegría en las formas y en las actitudes. ¡Cómo contrasta esta energía vital con la frialdad serena de la estatua! ¡Qué pobres y qué vulgares resultan junto á ellos las cabezas mofletudas é inexpresivas que tiene á sus pies la Concepción de la Catedral (*fig. 10*). En estos niños de Alhendin ya

(1) Compárense las *figuras 6 y 10*.

no se recuerda á Cano; no se ve en ellos más que á Mena, descubriéndose á pesar suyo.

Téngase en cuenta que el tipo de la Concepción no es el que mejor ha encajado en el temperamento y la personalidad de este artista, y á esto quizás se deba el que á medida que va adelantando en su carrera y aquéllos se van destacando más, sus Concepciones vayan siendo más endebles y menos sentidas. Desde ésta, que á pesar de sus defectos es la mejor, á la que hizo para el Duque de Arcos (*figura 150*), que fué su última obra, se nota una escala descendente en que cada vez aparece más marcado el manierismo.



Fig. 8. — Alhendin (Granada). Concepción. Detalle.

(Fot. del autor.)

La policromía de esta escultura está dada por el procedimiento del estofado, cosa algo extraña en Mena que casi nunca la usa, prefiriendo imitar los dorados ó dibujos de los tejidos, depositando con la punta del pincel el oro ó el color sobre la capa previa de pintura. La túnica es blanca, con bordados en su parte inferior y continuas incisiones en toda su superficie para que aparezca el metal que hay debajo, con lo que adquiere gran brillantez. El manto es azul, forrado de rosa, también con bordados y una franja de encaje de oro en todas sus orillas. Las pestañas son de cabello natural y el tamaño sobrepasa al real.

CONCEPCIÓN EN EL CONVENTO DEL ANGEL CUSTODIO, EN GRANADA (1). (Figura 9.)



Fig. 9. — Convento del Angel Custodio (en clausura). Concepción.

(Fot. del Dr. Mayoral.)



Fig. 10. — Granada. Sacristía de la Catedral. Concepción de Alonso Cano.

(Fot. del autor.)

Es muy semejante á la que hizo Cano para el facistol de la Catedral granadina, y que hoy se conserva en su sacristía, indicando la dirección inmediata de éste y la ayuda con dibujos y modelos de que habla Cean. También aparece clara esta influencia en la técnica y en la

(1) Me ha sido imposible ver esta imagen, que la comunidad guarda dentro de la clausura y no enseña jamás, á pretexto de unos deterioros que sufrió hace años y que me consta que fueron reparados. Me limito, pues, á reflejar en el texto sólo las impresiones que me producen las fotografías.

finalidad estética, que una simple ojeada sobre las fotografías bastará á poner de manifiesto. Ambas presentan la misma disposición en sus actitudes, paños y ejecución, así como en sus líneas generales, intentando las dos figuras realizar idéntico ideal. Esta imagen presenta á Mena tan identificado con el arte de su maestro, que ni siquiera en los detalles deja adivinar su personalidad.

El fin que aquí persigue es un tipo de belleza casta, que Mena no ha traducido de un modo tan feliz como Cano. Es, sin embargo, una preciosa estatuita, que se apreciaría mucho más si no la perjudicara tanto la comparación.

Afirma el sabio catedrático de la Universidad Central Sr. Tormo (1), por notas que dijo tener del erudito granadino Sr. Gómez Moreno, que esta escultura está firmada por Mena y fechada en 1658. Las monjas aseguran hoy que efectivamente era así, pero que hace unos cinco años, al intentar colocarla en un altar, se rompió la esfera de vidrio sobre la que descansaba la imagen, y con ella la inscripción que tenía.

GRANADA. IGLESIA DEL ANGEL CUSTODIO. ESTATUAS EN LOS PILARES DEL CRUCERO (Figuras 11 á 14.)

Después de citar Palomino á la Concepción de Alhendin, añade que: *ejecutó las que hoy se veneran en el santuario de las monjas del Angel de dicha ciudad de Granada*, y que *se hicieron con asistencia y modelos de su maestro, quien dió las últimas encarnaciones.*

No puedo negar estas afirmaciones de Palomino, que debía estar bien enterado, y doy por supuesto que los últimos toques de pintura y

(1) Conferencias sobre *Escultura Española* dadas en el Ateneo de Madrid en Diciembre de 1911.

los modelos fuesen de Cano. Esto último no es nada extraño, porque ya veremos que si Mena se sacudió muy pronto la tutela en todo aquello que representaba una dirección en el ideal artístico y hasta en los procedimientos técnicos, siguió utilizando las composiciones y agrupaciones propias de su maestro, como luego más tarde las de otros artistas, aunque encarnando en ellas su temperamento, marcándolas con su personalidad y creando un tipo espiritual completamente nuevo dentro de unas líneas ó una actitud ya conocida.



Fig. 11. — Granada. Iglesia del Angel Custodio. San Antonio.
(Fot. del autor.)

Aparte esta utilización de modelos, es indudable que en estas cuatro esculturas aparece ya el alma de Mena perfectamente definida, aunque sujeta todavía por la fascinación con que Cano lo subyugara. Es un movimiento hacia la libertad, bastante más marcado que en la Concepción de Alhendin, pero que no llega aún á la completa reacción que supone el coro de Málaga.

Estas cuatro efigies representan á San Antonio, San Diego de Alcalá, San Pedro Alcántara y San José. La primera, la más canista de todas, muestra al santo, que con una delicadeza exquisita, como quien tiene algo muy tierno y muy preciado, mantiene al Niño en sus manos é inclina hacia él la cabeza con un movimiento no de devoción, sino de cariño, al mismo tiempo que marcha con paso tranquilo. Aquella mano que toca con suavidad la carne blanda del Niño, y aquella cabeza joven y bellísima del santo que al contemplarlo imprime á todo su cuerpo un movimiento tan gracioso y tan

distinguido, son maravillosamente expresivas y un dechado de amor y de ternura.

¿Es esto una inspiración de Cano? Quizá. No me atreveré á negarlo; pero creo que es demasiado sentido para ser un postizo, tomado de un temperamento ajeno. Cano, además, me parece menos cálido, menos expresivo de lo que este San Antonio revela. En cambio toda la técnica de la cabeza y de los paños deja ver claramente el arte de éste. La misma finura y cuidado, la misma impersonalidad, la misma tendencia á buscar la belleza exterior, la misma técnica. Únicamente el Niño rompe la regla: aquí, como en los de Alhendin, no se ve á Cano: es de Mena, exclusivamente suyo, reflejando su observación, su fuerza, rompiendo ya los moldes y marcando la oposición.

Si de este San Antonio pasamos á la otra pilastra donde está colocado el San Diego de Alcalá, la mejor, sin duda, de las cuatro, vemos que la emancipación se acentúa y que ya no se trata de un simple detalle ó accesorio ejecutado con espíritu propio, sino que la estatua entera, con su pronunciado acento nervioso y su fuerza interna, presenta totalmente delineado á un artista nuevo, del todo opuesto al que hasta ahora nos era conocido, y que sólo habíamos podido adivinar por algún que otro destello aislado de su genio.

La técnica del ropaje es de Cano todavía; pero la cabeza, la interpretación del personaje y el espíritu que lo anima son otra cosa. Esta estatua es ya la profecía de lo que será luego el coro de Málaga.

Aquí se ve á Mena no contentarse ya con fórmulas y moldes, que una experiencia continuada han hecho tradicionales en un taller. Quiere regir su arte por sí mismo. Quiere encauzarlo, más que por las enseñanzas recibidas, por las imágenes que el ambiente que ve en torno suyo le hacen formar, y por las emociones que éstas producen en su alma. Quiere intimar con la vida, aspirarla con fruición, compenetrarse con ella. No quiere ya más tipos generales, seleccionados, preconcebidos por la imaginación con independencia de la realidad. Esta sed de vida en un talen-

to genial como el de Mena tenían que dar como resultado el admirable San Diego de Alcalá que estamos contemplando. Es simplemente un hombre. No es un tipo heroico ni transcendental; pero es un hombre animado, vivificado por enorme fuerza interior, por un espíritu concentrado que se deja ver en todo el conjunto y nos hace estremecer con sus palpitaciones vitales. Ya esto no es canista. Si me forzaran á buscarle filiaciones, remontaría mucho más la mirada, y tal vez le descubriera algunas coincidencias donatellescas.



Fig. 12. Granada. Iglesia del Angel Custodio. San Diego de Alcalá.

(Fot. del autor.)

Luego Mena, al perseguir con ahinco este soplo de un alma, lo hace en individuos aislados, singularizando mucho y llegando en ocasiones hasta la minucia y lo anecdótico. Pero aquí no; aquí es expresivo, enormemente expresivo, pero general todavía, sin descender á retratar un episodio anímico ó morfológico, marcando tan sólo en aquella cabeza el carácter de la raza, poniendo en ella toda el alma de Andalucía.

Después de ésta, sobre el púlpito, está colocada la peor de las cuatro, San Pedro Alcántara.

Es una escultura mal proporcionada, vacía é insustancial. Nada más frívolo ni más pueril que el movimiento del santo, con la cabeza ligeramente inclinada, en actitud de escuchar, pero con una atención tan



Fig. 13. — Granada. Iglesia del Angel Custodio. San Pedro de Alcántara.

(Fot. del autor.)

cándida y tan indiferente, que más parece que está oyendo una música lejana, y llevando el compás con la mano y el pie, que las palabras que le comunica el divino mensajero.

Tampoco la ejecución tiene nada de particular. En ella se funden, de manera desdichada, sólo los defectos del maestro y el discípulo, sin dejar ver las buenas cualidades de uno ú otro.

La última, el San José, que también contempla con amor el niño que sostiene en sus brazos, pero con menos delicadeza y finura de matices sentimentales que el San Antonio que tiene enfrente. Esta figura, que revela mucho la manera del maestro, está muy bien ejecutada, pero es fría y no causa impresión. Tampoco es el tipo de San José de los que mejor sintiera Mena; y ésta del Angel Custodio, á pesar de su insulsez, es quizás la más acertada de cuantas hizo en su vida. Ya habrá ocasión de insistir en esto. Es notable el parecido que presenta el Niño con el del San Antonio y uno de Alhendin.



Fig. 14. — Granada. Iglesia del Angel Custodio. San José.

(Fot. del autor.)

CORO DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA (Figuras 15 á 40.)

Representa esta obra un cambio radical de dirección, una reacción espontánea y enérgica contra los prejuicios y convencionalismos con que la autoridad del maestro quiso aprisionar un momento la personalidad pujante de su discípulo. Pero las cadenas se rompen al fin, y el autor de estas esculturas parece complacerse en ello,.sacudirse la tutela, y concentrando su observación solamente en el natural, recorrer en plena libertad los campos variadísimos que le ofrecían la vida y la realidad de su tiempo. Precisaba esta rebeldía para librarse de los amaneramientos que ya se iniciaban y que tan claros aparecen en otros discípulos de Cano. Por eso esta sillería es, sobre todo, naturalista, más aún, realista, y realista en todos los sentidos, buenos y malos, que se le quieran dar á esta palabra.

Allí hay pontífices y obispos, simples sacerdotes, monjas y frailes, damas y caballeros, hombres del pueblo. Visten los trajes del siglo XVII, y algunos los del XVI. No hay héroes, ni genios, ni santos quizás. Pero hay hombres. Hombres como los que él conociera y amara; como los que sembrarían en su alma odios y cariños, y darían interés y pasión á su propia vida. Con sus virtudes, con sus ruindades, con todo lo que tendiese á dar carácter y singularidad, á perpetuar, colocados en fila, á unos cuantos don Fulanos de entonces, que cuando se vieran en la calle, quizás no llamaran la atención, pero que puestos sobre aquellos sitiales producen la emoción intensísima que ha de causar siempre la realidad y la vida sorprendidos por el arte.

El que entre allí esperando encontrar grandeza de caracteres, generalización de formas ó elevación de ideales, que se detenga en la reja. Es más, quizá me atreviera á recomendarle que no fuese á buscar esas cosas ante ninguna escultura española del siglo XVII. Allí no hay

más que vida; vida que se ha recogido en cualquier parte, pero vida intensa que sorprende y emociona, porque renueva en nosotros el mismo tumulto de impresiones y sentimientos que producirían los objetos naturales.

De cualquier parte está tomado el San Isidoro de Sevilla (*figuras 31 y 32*), por ejemplo. Es un hombre ladino como hay muchos, excéptico, basto, despectivo, brutal quizá en sus sentimientos, de alma plebeya: en nada conviene con la idea que nos formamos del santo Arzobispo. ¡Pero es, por desgracia, tan verosímil toda aquella vulgaridad! ¡La encontramos tantas veces en la vida! Han impreso en su rostro un sello tan especial, tan complejo, tan humano, aquellas vulgaridades, que nos quedamos extasiados al mirarlo, porque miramos la vida misma, y no solamente la vida de un cuerpo, sino la vida de un espíritu, y lo que será muy triste, pero estéticamente es muy hermoso, la vida quizá de una gran parte de la Humanidad. Allí hay un carácter y una visión perfecta de una modalidad humana, aun cuando sea pobre y adocenada. No es aquello, claro está, una representación plástica de la idea Hombre, considerado en sí mismo, en absoluto, sin relaciones con su medio. Aquel buen señor que destacándose de su tablero nos bendice, quizá en broma, evoca en nosotros el pensamiento de otros muchos hombres que formaron en torno suyo una atmósfera social y que establecieran con él una íntima relación. Esos otros hombres, que no aparecen, son los que han debido remover en aquel alma el excepticismo despectivo y el egoísmo, que han aportado luego la falta de necesidades afectivas y el imperio de la materia, que allí se revela. Sin esos hombres, sin ese ambiente, no sería comprensible aquella burla interior, aquella vulgaridad tan expresiva. Este medio se adivina y se trasluce envolviendo á todas las tallas de este coro, y á todas ellas las singulariza y las vivifica.

Tal vez por todo esto no se pueda encontrar en esta obra la religión. Quizá nadie la pidiera tampoco. En su lucha por sorprender la

vida no puede detenerse el artista en la clase de vida que va á expresar. La recoge donde quiere. Si no ve á su lado espiritualismo é idealidad, moldea lo que ve, sea lo que sea. Luego más tarde, cuando haya vencido las dificultades técnicas, ya hará santos. Y los hará admirablemente sentidos. La representación del Dios no llegará nunca á darla.

¿Es esto naturalismo, realismo, materialismo? Llámese como se quiera poco importa. Lo indudable es que al ponerse el artista en relación con la naturaleza le ha sorprendido de ella algo muy bello: la vida. Lo ha hecho suyo. Lo ha sentido con entero amor. Ha formado otro algo que ya no está en la realidad, sino en su propia alma. Y este nuevo algo lo ha expresado en su obra con fuerza enorme. ¿Cómo? Como ha podido. En este caso concreto, particularizando, detallando mucho los cuerpos y todavía más los espíritus, pero lo ha expresado admirablemente.

¿Qué nombre han de recibir estos algos? Cualquiera. Que más da. Lo que importa es que no engendren exclusivismos artísticos. Y el que de este modo, libre de prejuicios, llegue á visitar este coro, que cuente de antemano con el deleite en un arte sano, finamente observado y admirablemente sentido y expresado.

Con razón dice Justi (1) que su conjunto *es una de las obras más originales y más felices del arte español, y hasta de la escultura moderna en general*, y que además son probablemente *la última palabra de la escultura española en cuanto á carácter.*

Cuando Mena fué á Málaga faltaban solamente para terminar por completo esta sillería, cuarenta imágenes en los tableros y lo que el contrato llama *coronación*, que debe ser tan sólo la crestería calada que remata la obra, porque los medallones del segundo cuerpo, el mismo contrato los atribuye á Luis Ortiz, y la manera como están ejecutados lo confirma; y aun dentro de esta misma crestería, dice el documento que

(1) Prólogo al Bædcker de España.

las pirámides estaban hechas. Así es que, descartada la imaginería, el trabajo decorativo que Mena llevó á cabo fué tan insignificante que ni se puede tomar en cuenta, ni mucho menos atribuirle responsabilidad en el mal gusto que reina en el ornato de toda esta obra.

El número total de las estatuas es de cincuenta y nueve, de las cuales corresponden á Mena tan sólo cuarenta, diez y seis al italiano Michael, dos al malagueño Luis Ortiz, y una al también malagueño Diego Fernández. De las cuarenta primeras, diez y nueve están colocadas en el lado de la Epístola, y veinte y una en el del Evangelio, siguiendo en sus representaciones este orden, que comienza por la primera silla de huéspedes (1).

LADO DE LA EPÍSTOLA

1.ª SAN HERMENEGILDO *(fig. 15)*. — Escultura muy mediana, que otros artistas han imitado más tarde, al terminarse la Catedral, decorando con ella las últimas bóvedas de los pies de la nave central. Viste traje y media armadura del siglo XVII. Presenta su rostro algún parecido con el San Pedro Alcántara del Ángel Custodio de Granada, aunque el de Málaga tiene barba y cabello largo.

Figura mal proporcionada, de ejecución somera y pobre, sin expresión ni carácter, en la que seguramente fué ayudado Mena por algún oficial.

2.ª SAN JUAN DE DIOS *(fig. 15)*. — Camina sobre fuego, llevando á sus espaldas á un enfermo cubierto sólo por la camisa.

(1) Por la gran autoridad que me merece, conservo las mismas atribuciones que hace de los santos el sabio canónigo doctoral D. Miguel Bolea y Sintas en su *Descripción Histórica de la Catedral de Málaga*, pág. 323, á quien también siguen los señores Lasso de la Vega y Pelayo Quintero (Ob. cit.).

No hay proporción entre las dos figuras. Muy bien sentido el esfuerzo y la marcha del santo. El ropaje perfectamente tratado, aunque en algunos pliegues del grueso sayal presente aristas demasiado agudas que desentonan un poco y le dan cierta dureza. Los pies y las manos, admirables de ejecución. En los rostros se acusa demasiado la osatura.



Fig. 15. — Málaga. Coro de la Catedral. San Hermenegildo, San Juan de Dios, Santa Teresa.

(Fot. del autor.)

3.ª SANTA TERESA *(fig. 15)*. — Bien compuesta y sentida. Cabeza sobriamente tratada y muy realista, de facciones y expresión vulgares. Ropaje algo duro y falto de naturalidad y sencillez.



Fig. 16. — Málaga. Coro de la Catedral. Santa Catalina de Alejandría, San Antonio de Padua, Santo Tomás de Villanueva.

(Fot. del autor.)

4.ª SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA *(fig. 16)*. — Talla de un verismo sin atenuaciones, que presenta á una mujer de vientre abultado, talle altísimo y cabeza gruesa, que debió ser alguna parienta ó conocida del artista, quien llevó su

minuciosidad hasta copiar ciertos detalles particularísimos y nada bellos.

5.ª San Antonio de Padua *(figuras 16, 17 y 18).* — Tanto el santo como el Niño que sostiene en su mano izquierda, son modelos de juventud, frescura y gracia. La ejecución de la cabeza de aquél, es admirable por su sobriedad y delicadeza, aunque el tipo no sea de lo más escogido. La del niño trae el recuerdo de uno de los angelitos de la Concepción de Alhendin. El desnudo es soberbio por su blandura, y el movimiento por su infantilismo. Claro está que no evoca la idea del Hijo de Dios; pero el amor con que están tratadas aquellas carnes y la verdad de su actitud hace pensar, á más del parecido con el de Alhendin, si se representará á algún hijo de Pedro de Mena. Los paños inician aquí la manera que luego emplea tanto el artista: unos cuantos pliegues, muy pocos, de sombras profundamente acusadas y grandes superficies lisas, todo ello acentuando la forma que vive debajo.



Fig. 17. — Málaga. Coro de la Catedral. San Antonio de Padua.

(Fot. del autor.)

6.ª Santo Tomás de Villanueva *(fig. 16).* — Muy superior la estatua del santo arzobispo á la del pobre que socorre. También



Fig. 18. — Málaga. Coro de la Catedral. San Antonio de Padua.

(Fot. del autor

presenta este grupo gran desproporción entre las dos figuras. Paños algo duros.

7.ª San Felipe Neri (*fig. 19*). — El santo, de rodillas, contempla sorprendido á la Virgen, que se le aparece con el Niño en sus brazos. La composición en general me parece poco acertada y mal establecida la relación entre las dos figuras. También encuentro vulgar y convencional la actitud del santo. En cambio son acertadísimos la cabeza y las manos de éste. El plegado de la casulla bastante duro y la ejecución del grupo de la Virgen con el Niño muy descuidada.

8.ª San Ignacio (*fig. 19*). — Figura que parece trabajada con gran cariño, muy expresiva y bellísima en todo su conjunto. La cabeza tiene mucho carácter. Muy bien sentido el ropaje y la gracia con que traduce las formas vivas. Lástima que la mano izquierda, al sostener el libro, recoja los paños de la ropa talar para quitar al plegado una supuesta

monotonía. Con esta frivolidad pretende acusar mejor el movimiento de la pierna, como efectivamente lo hace, pero perjudica el purismo de toda la figura.

9.ª San Pedro Nolasco conduciendo á un niño (*fig. 19*).—Grupo de trabajo algo convencional. La cabeza del santo, vulgar y fría. El niño muy mediano de ejecución.

10. San Leandro (*fig. 20*). — También esta figura denota esmero y atención en su modelado. Los paños son soberbios y está perfectamente conseguido el contraste entre la tela gruesa de la capa pluvial y la del alba, fina y suave, con encaje en su borde inferior. Estos tejidos de lino son un elemento nuevo que trae Mena á este coro y que ejecuta con una delicadeza extremada. Otra vez se repite aquí el amaneramiento que ya se vió en el San Ignacio. Los paños del lado derecho de la capa están recogidos, sin más necesidad ni más objeto que el de una composión artificiosa y falsa. La cabeza, de marcado tipo andaluz, está admirablemente ejecutada.



Fig. 19. — Málaga. Coro de la Catedral. San Felipe Neri, San Ignacio de Loyola, San Pedro Nolasco.
(Fot. del autor.)

11. San Buenaventura (*fig. 21*). — También esta imagen es un acierto de su autor. El rostro es de los más expresivos y caracterizados. Los paños muy bien tratados, y toda la figura, aunque de cabeza algo desproporcionada, impresiona bien.

12. San Francisco de Asís (*fig. 21*). — Aquí aparece por primera

vez en la obra de Mena el tipo iconístico, que luego ha de perfeccionar tanto en la célebre imagen que se guarda en Toledo. No sé de donde habrá partido la primera idea de la serie; quizá de aquí, quizá de algún dibujo ó boceto del taller de Cano. Lo indudable es que esta estatuita indica el primer movimiento de la idea en la mente de nuestro artista.

Se ha dicho muchas veces que una y otra presentan grandes semejanzas; no las encuentro. Creo que aún falta en ésta mucho para la perfección del tipo. Aparte el tamaño, el hábito franciscano, con la capucha echada, ciertos detalles de ejecución y el ocultar ambas las manos en las mangas, no creo que haya otros puntos de contacto, ni en el aspecto exterior, ni mucho menos en el fondo de sentimiento é inspiración. Aquélla (*fig. 54*) está de pie: en actitud de marchar con paso lentísimo, automático, que no perturbe el arrobamiento del alma. Con la cabeza en su posición normal, no inclinada hacia arriba, á donde únicamente tiende la mirada, más que por un acto consciente, porque el espíritu al dirigirse al Cielo la ha arrastrado consigo. Con los ojos hundidos, la faz demacrada por el ayuno, los labios secos, sin la menor contracción, entreabiertos para respirar, para respirar muy poco, lo preciso nada más. Con formas ascéticas, que apenas se traslucen á través del tosco ropón, que forma pliegues muy sencillos. Con la capucha echada, que por un convencionalismo muy feliz se mantiene erguida para no arrojar sombras en aquel rostro, quizás poco inteligente, pero también la última palabra de la abstracción mística y el ascetismo en nuestro arte cristiano.



Fig. 20 — Málaga. Coro de la Catedral. San Leandro.
(*Fot. del autor.*)

El de aquí no marcha. Permanece quieto, con una pierna ligeramente doblada, para dar estabilidad á aquel cuerpo fuerte, robusto,

de vientre desarrollado y hombros de atleta. El ropaje es tumultuoso. La capucha cae por su propio peso sobre la frente, que apenas deja ver. El rostro, de exagerada demacración, que contrasta con la plenitud de las otras formas, deja ver una osatura de proporciones desmedidas, más reveladora de brutalidad que de misticismo. La expresión es más clara, más vulgar, no tiene tanta complejidad como en la otra. La faz sigue



Fig. 21. — Málaga. Coro de la Catedral. San Buenaventura y San Francisco de Asís.

(Fot. del autor.)

ya con franqueza la misma dirección que la mirada, y ésta se dirige voluntariamente al Cielo, á quien mira frente á frente, con ojos de dolor y quizás de encono. Pero un dolor abiertamente expresado, perfectamente definido, sin misterios ni vaguedades. Y si esto no es bastante, la fuerte contracción de las mejillas y la sombra que proyecta la capucha, acentúan tanto la expresión de los ojos que casi la llevan á los límites de la mueca. No caben comparaciones por representar espíritus opuestos: la una, el sentimiento íntimo del fervor y la devoción: la otra, el dolor convencional, esquemático y estilizado, que se puede definir en esta receta

de taller *cejas oblícuas, mirada alta y boca tendiendo al cuadrado.* Fórmula que por desgracia, estaba ya muy en boga y que de entonces acá no ha dejado de aplicarse á la confección de Ecce-Homos, Crucifijos y Dolorosas.



Fig. 22. Málaga. Coro de la Catedral. San Basilio y San Elías.

(Fot. del autor.)

13. San Basilio (*figura 22*). — Figura esbelta y elegantísima, de paños muy bien tratados, pero de cabeza pobre de ejecución y algo convencional.

14. San Elías (*fig. 22*). — Muy barroca, declamatoria y vacía de espíritu.

15. San Jerónimo (*fig. 23*). — Desnudo, bastante blando y viviente en unas partes, y en otras seco y desacertado. No se descubren aquí los conocimientos anatómicos que su autor demuestra en otros desnudos. Los deltoides forman un todo con los grandes pectorales, cubriendo una gran parte del pecho, y el conjunto de ellos más que á masas musculares se asemeja á una esclavina que cayera sobre los hombros. La cabeza, fría y sin carácter, está mal colocada sobre éstos. Tampoco está bien colocado el brazo derecho, que arranca mal del tronco. No se notan señales del esternón. La rodilla izquierda, demasiado voluminosa, y toda esta pierna, princi-



Fig. 23. — Málaga. Coro de la Catedral. San Jerónimo.

(Fot. del autor.)

palmente el muslo, mal dibujado. Es una escultura poco original y muy mediana.

16. San Gregorio el Grande *(fig. 24)*. — No ofrece nada notable, aunque en su totalidad haga buena impresión. Lo que más sorprende en ella es el tipo plebeyo de su rostro.

17. San Sebastián *(figuras 24 y 25)*. — Éste es un bellísimo desnudo, de un modelado admirable, que parece trasmitir á la madera la morbidez y el vigor de un cuerpo joven. No trasluce los descuidos y desdibujos que se notan en el San Jerónimo, hasta el punto de parecer de diferentes manos. Todo está trabajado con amor, hasta los menores detalles, y su totalidad produce una impresión deliciosa de juventud sana y de hermosura. La cabeza es encantadora, y los pies y las manos son de lo más cuidado y más perfecto que ha hecho su autor. Tal vez ganaran las proporciones si las piernas fuesen algo más largas y la rodilla derecha más reducida, pero estos defectos, si lo llegan á ser, no perjudican el conjunto ni apenas se dejan notar. También carece de esternón.



Fig. 24. — Málaga. Coro de la Catedral. San Gregorio, San Sebastián, San Esteban.

(Fot. del autor.)

En esta imagen se ha complacido el escultor en relatar las bellezas de aquel efebo desnudo, pero no se ha preocupado en dramatizar la escena. Su obra place sensualmente, como place todo cuerpo joven y hermoso mostrado en la plenitud de la vida, pero no consigue detener la atención en el contraste de ilusiones y dolores que aquel acto representa,

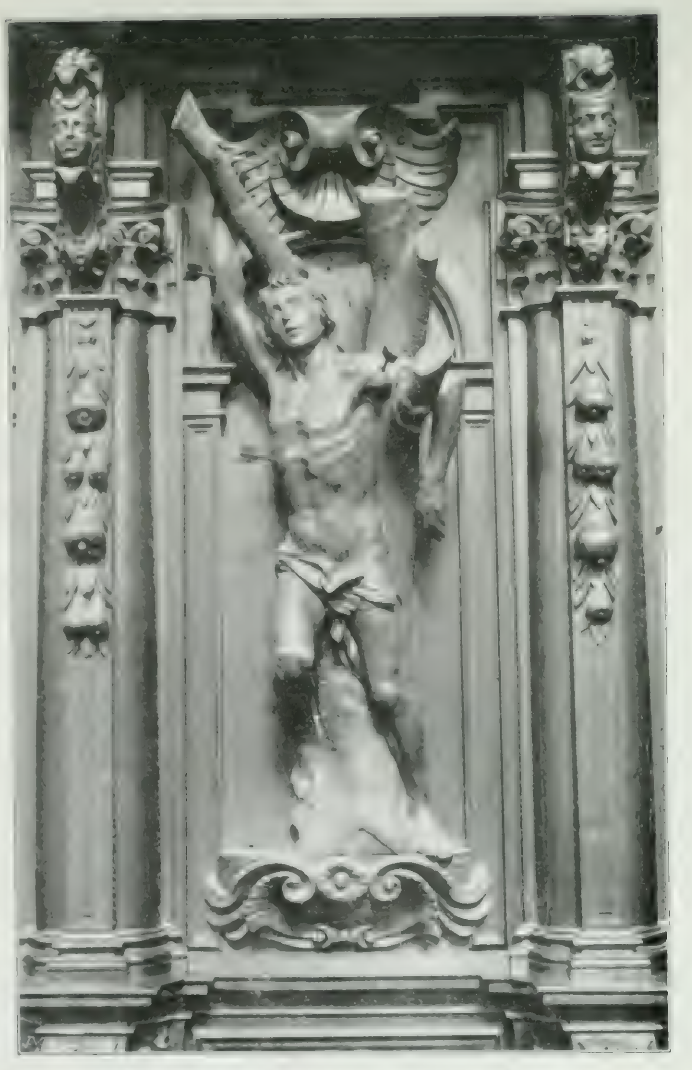


Fig. 25. — Málaga. Coro de la Catedral. San Sebastián.

(Fot. del autor.)

Fig. 26. — Málaga. Coro de la Catedral. San Lucas.

(Fot. del autor.)

ni ha tenido más que una débil visión de las borrascas del espíritu, como no ha visto siquiera los tormentos físicos del cuerpo. Por eso extraña la tranquilidad y la quietud de toda la figura, y todavía más la posición del brazo izquierdo, que cuelga en una actitud de descanso tan inverosímil que no llegan á disculparla ni las ligaduras, que sujetándolo fuertemente al tronco, parecen aislarlo del resto del asunto. No es un santo, aunque mire hacia arriba con aire distraído, sino un muchacho joven y sano, que hace admirar su hermosura en plena desnudez. En este tiempo, aún debía tener Mena, quizás sin saberlo, un alma muy pagana.



Fig. 27. — Málaga. Coro de la Catedral. San Cristóbal, San Julián, San Isidro.

(Fot. del autor.)

18. San Esteban *(fig. 24)*. — Ésta, por el contrario, es una figura amanerada, en actitud pueril, de ejecución muy mediana y poco grata en su conjunto.

19. San Lucas *(fig. 26)*. — También es bastante artificiosa la composición de esta imagen, que fué la primera que talló Mena para este coro, y la muestra de su habilidad que presentó ante el Cabildo, antes de contratar el resto de la obra. Mira al Cielo como en demanda de inspiración, pero le falta espíritu á aquella cabeza y nervio á toda la figura.

En cuanto á técnica, aun cuando no sea de las mejores del coro, se ve bien que su autor se esmeró en ella para agradar al Cabildo, y que éste estaba en lo cierto al afirmar *que a la vista de todos ha parecido está muy bien acabado y perficionado*. Recuerda el arte de Cano.

LADO DEL EVANGELIO

1.ª San Cristóbal (*figuras 27 y 28*). — Es un campesino del tiempo del artista, vistiendo el traje de entonces y de proporciones agigantadas para responder á la tradición. El Niño tiene el mismo carácter, y hasta cierto parecido con los otros niños ejecutados por Mena en esta época. Es estupenda la mano que el santo apoya en su cadera.

2.ª San Julián, obispo de Cuenca (*fig. 27*). — Imagen muy mediana, que más parece un maniquí por su actitud rígida, sus hombros horizontales y avanzados y el movimiento de autómata con que adelanta su mano derecha sin naturalidad ni expresión. El plegado es duro y pobre, y la cabeza, mejor que lo demás, aunque tampoco ofrezca nada extraordinario, parece ser un retrato.

3.ª San Isidro Labrador (*figura 27*). — Tampoco es un gran acierto esta escultura, de anchas caderas que no armonizan con la estrechez del pecho. Ni el trabajo ni la inspiración impresionan, pareciendo más bien ejecutada para salir del paso por un ayudante.



Fig. 28. — Málaga. Coro de la Catedral. San Cristóbal.

(Fot. del autor.)

4.ª Santa Clara. — Esta



Fig. 29. — Málaga. Coro de la Catedral. Santa Clara, San Roque, San Francisco de Asís.

(Fot. del autor.)

figura, aunque algo desproporcionada, tiene carácter y naturalidad. Su actitud es tranquila, y su cabeza, un poco gruesa, ofrece detalles de verismo y realidad.

5.ª San Roque *(figura. 29).* —Esta otra, en cambio, es contorsionada en su movimiento y descuidada en la ejecución de los paños, pero no así en la de la pierna que presenta desnuda. La cabeza, sin ser mala, no es tampoco de las que más sorprenden. El perro es un accesorio, al que el artista no ha dado la menor importancia al tallarlo, aun cuando la tenga grande en la composición del asunto y líneas generales de la escultura. Por eso desarmoniza y causa efecto desagradable.

6.ª San Francisco Javier *(figura 29).* —Muy fría y anodina, aunque quiere ser expresiva. Ropas angulosas y metálicas, modeladas sin soltura ni gracia. No así las manos, que son finas y delicadísimas.



Fig. 30. — Málaga. Coro de la Catedral San Diego de Alcalá, San Francisco de Paula, San Bruno.

(Fot. del autor.)



Fig. 31. — Málaga. Coro de la Catedral. San Isidoro de Sevilla.

(Fot. del autor.)

7.ª San Diego de Alcalá (*fig. 30*). — Aquí se descubre otra vez el maniquí y se acusa un trabajo somero y descuidado, pero la cabeza tiene personalidad y acierto.

8.ª San Francisco de Paula (*fig. 30*). — No revela originalidad ni siquiera detenimiento al pensarla y componerla. No se ha seguido otra inspiración que el patrón común y vulgar de todos los San Francisco de Paula españoles. La cabeza es convencional y amanerada y el ropaje durísimo, pero como siempre, los manos son muy hermosas.

9.ª San Bruno (*fig. 30*).—Esta es mejor talla y quizá la que ofrezca más sentida expresión de todo el coro, aun cuando la cabeza no sea, ni con mucho, de las trabajadas con más cariño. Aquí inicia Mena un matiz sentimental que luego en otra obras ha de desarrollar por completo. La concentración de todo el amor de un alma en un objeto cercano. Pero aún hay mucho que pedir. Hasta ahora no tenemos á la vista más que un boceto anímico sumamente ligero.

10. San Isidoro de Sevilla (*figuras 31 y 32*). — En esta escultura ha acumulado el artista los primores de su arte, y es de todas ellas, la que quizá revele de un modo más claro su sentir y su hacer de entonces. Difícil será encontrar unos paños tallados con mayor blandura, mayor suavidad y mayor delicadeza que la de aquel alba con encajes, que parece transparentarse. La tela gruesa de la capa da la impresión de la pesadez y contrasta con la finura del otro tejido. Los adornos y bordados de toda la indumentaria están hechos con primor y acuciosidad. Pero lo que más sorprende y más cautiva es el dibujo total, el movimiento naturalísimo y la impresión de vida que da la figura entera, lo mismo en su conjunto que en sus detalles. Aquella cabeza es una maravilla de animación. No cabe la menor duda de que es un retrato, y un retrato consciente, perfecto en el todo, en las partes, metiéndose el artista hasta el fondo del alma del natural que reproduce.

No se encuentra la menor tendencia á generalizar. En la ejecución



Fig. 32. — Málaga. Coro de la Catedral. Cabeza del San Isidoro de Sevilla.

(Fot. del autor.)

del rostro sólo parece que se quieren pregonar los secretos más íntimos de un espíritu vulgar.

Considero á esta figura como una de las obras más perfectas y más acabadas que ha producido el naturalismo español del siglo XVII.



Fig. 33. — Málaga. Coro de la Catedral. Santo Tomás de Aquino y Santo Domingo de Guzmán.

(Fot. del autor.)

11. SANTO TOMÁS DE AQUINO (*fig. 33*). — En esta estatuita se deja entrever una ligera reminiscencia del estilo de Cano en la manera sabia, pero artificiosa, como están compuestos los paños, que aparte de esto, me parecen muy bien tallados. La cabeza muy sobria de ejecución, quizá demasiado, impresiona por su verdad y el encanto de su juventud. Revela el toque de un gran maestro, que con poco esfuerzo hace mucho. Los ojos miran al cielo, pero con mirada más distraída que mística. El hombre caído, que simboliza la Herejía, no tiene más importancia que la de un accesorio, y como á tal lo ha tratado el autor.

12. SANTO DOMINGO DE GUZMÁN (*fig. 33*). — Ésta es una de las pocas imágenes de este coro en que la ejecución de la cabeza sea inferior á la del cuerpo. En el ropaje hay una diferenciación entre dos calidades de tela muy bien expresada.

13. SAN ANTONIO ABAD (*fig. 34*). — Muy buena talla, de perfecta ejecución, pero que tampoco impresiona grandemente. Á la cabeza, que es un hermoso estudio, le perjudican las típicas y abundantes



Fig. 34. — Málaga. Coro de la Catedral. San Antonio Abad y San Bernardo.

(Fot. del autor.)

barbas, que eran necesarias, pero que están tratadas de un modo muy convencional. El cerdito, como todos estos accesorios, es muy mediano.

14. Aparicion de la Virgen á San Bernardo *(fig. 34)*. — Grupo muy simple y cándidamente compuesto, pero bien ejecutado. La cabeza del santo es, sin embargo, un poco dura y los paños demasiado angulosos.



Fig. 35. — Málaga. Coro de la Catedral. San Benito y San Agustín.

(Fot. del autor.)

15. San Benito *(fig. 35)*. — Estatuita de muy poca naturalidad, pero esbelta, elegantísima, y con unos paños admirablemente tratados. La cabeza es demasiado basta de tipo, pero vigorosa.

16. San Agustín *(fig. 35)*. — También es muy elegante y está



Fig. 36. — Málaga. Coro de la Catedral. San Ambrosio. San Lorenzo. San Marcos. *(Fot. del autor.)*

muy bien esculpida, aunque la cabeza, quizá la más distinguida, es convencional y amanerada.

17. SAN AMBROSIO DE MILÁN (*figuras 36, 37 y 38*). — Esta figurita es otro de los grandes aciertos de este conjunto, y estimo que se puede considerar, aunque pequeña, como una de nuestras grandes esculturas naturalistas, y capaz de parangonarse con lo mejor. También está toda ella perfectamente cuidada, y quizá sus telas de hilo alcancen mayor perfección aún que las de San Isidoro. Debe ser otro retrato, pero de un modelo de oficio, porque se reconocen estas mismas facciones en otras cabezas de este coro.



Fig. 39. — Málaga. Coro de la Catedral. San Marcos. *(Fot. del autor.)*

18. SAN LORENZO (*fig. 36*). — Esta obra, por el contrario, es la peor de todas, tanto, que no la creo obra de Mena, sino de algún ayudante asalariado. La cabeza, muy pequeña, aunque se parece á la de Santo Tomás de Aquino, se ve que es de otra mano, y



Fig. 37. — Málaga. Coro de la Catedral. San Ambrosio de Milán.

(Fot. del autor.)



Fig. 38. — Málaga. Coro de la Catedral. San Ambrosio (detalle).

(Fot. del autor.)

todo el trabajo del resto de la talla indica también una factura distinta.

19. San Marcos (*figuras 36 y 39*). — Está colocada enfrente del San Lucas, y lo mismo que ésta y Santo Tomás de Aquino, recuerda algo el estilo de Cano. Es buenísima talla, pero amanerada en su actitud y fría. El ropaje, un poco artificioso, está admirablemente trabajado.

20. Santa Paula (*figura 40*). — Esta escultura carece también de todo vigor y espíritu. El trabajo, sin ser malo, se resiente como toda ella de falta de amor al ejecutarlo, incluso en la cabeza, algo parecida á la de Santa Teresa.



Fig. 40. — Málaga. Coro de la Catedral. San Ciriaco y Santa Paula.

(Fot. del autor.)

21. San Ciriaco (*figura 40*). — Tampoco ésta es un modelo de sentimiento ni de energía, pero como técnica y carácter es un hermoso estudio.

Ésta es la última de las trabajadas por Mena, ó tal vez, de las primeras, porque parece natural que comenzará por estos tableros de uno y otro lado, que eran los que continuaban la obra ya hecha por los otros artistas.

En el conjunto de estas imágenes de Mena se nota una diferencia grande, en cuanto á valor artístico, entre las colocadas sobre las sillas de los canónigos y las de huéspedes, con ventaja á favor de las primeras.

El tamaño medio de estas figuritas es de 87 centímetros, y se ve fácilmente que están pegadas á los tableros, á diferencia de alguna de las talladas con anterioridad, que forman una pieza con él y no se distingue juntura alguna.



Fig. 41. — Málaga. Iglesia de Santo Domingo. Virgen de Belén.

(Fot. del autor.)

MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO. VIRGEN DE BELÉN

(Lámina de la portada y figura 41.)

Supongo á este grupo y al crucifijo de la misma iglesia, juzgándolos por su factura y por la aspiración estética que denotan, como dos obras del mismo tiempo y contemporáneas del coro. Esto mismo se afirma en el siguiente párrafo de Palomino, que es el primer escritor que las cita.

En este tiempo ejecutó un Santísimo Cristo de mas del natural, de orden de dicho Señor Don Fray Alonso; y así mismo una imagen de Nuestra Señora, con el Niño, del natural, que está en el Transparente del convento de Santo Domingo de dicha ciudad; en el cual convento está también el Crucifijo en la sala de profundis, siendo estas obras la admiración de cuantos las ven.

Tenía razón Palomino. Son estas obras la admiración de cuantos las ven, y lo único sensible es que por encontrarse en Málaga, ciudad tan poco renombrada por sus obras artísticas, y en una iglesia apartada, las vea tan poca gente, que ni los mismos malagueños se dan cuenta exacta del enorme valor artístico de estas esculturas.

La Virgen de Belén, grupo trabajado con gran cariño, encarna todavía la visión riente de los primeros años de actividad de Mena. Es una obra de perfecto equilibrio entre la forma exterior y su espíritu interno, mesurada, armónica, tranquila. Al mirarla no se eleva el pensamiento al cielo; ni es tampoco una oración viviente, como serán después los santos franciscanos, pero sin salir de la tierra ha sabido el autor seleccionar sus impresiones y depurar sus efectos para formar el conjunto quizás más feliz y más acertado que ofrece nuestra escultura.

Toda la composición se halla encerrada en un círculo, cuya mitad inferior llena un ropaje tumultuoso y quebrado, que desborda á trechos

la circunferencia para romper así la monotonía de una línea puramente geométrica. El colorido aquí es de un azul oscuro, que no distrae y lleva la atención á la parte alta, de notas más vivas, donde se ha concentrado el interés de la escena. El dibujo total de ésta se podría encajar en un triángulo de lados desiguales, cuyo vértice superior estuviera representado por la cabeza de la Virgen. Los espacios libres del fondo están dorados con un oro rojizo, también muy oscuro, que hace destacar las figuras y da nitidez á los contornos.

La Virgen es de una hermosura severa y tranquila; de una dignidad señorial. Sostiene al Niño con la mano izquierda, mientras que con la derecha tira suavemente, casi sin tocarlo, y con un movimiento delicadísimo, del pañal que va á mudar. Todo es en ella lento y reposado. El Niño, por el contrario, aunque no ríe ni forcejea, es todo él alegría y movimiento. Son dos notas, la una grave, la otra aguda, que se siguen en acentuado contraste y perfecta armonía. Ella hace recoger el ánimo con su calma majestuosa; él con su gracia infantil lo expansiona. Á subrayar este contraste se han proporcionado todos los medios, el movimiento, las líneas, los tipos, el color. La madre, sabiendo lo que va á hacer, tira de la tela con calma y seguridad; el hijo, que secunda esta acción alzando una pierna, pierde su estabilidad, y en su sorpresa trata de afianzarse con las manos; su movimiento, en feliz oposición con aquél, es intranquilo, nervioso, momentáneo. El tipo de ella es serio, inspira respeto; el de él atrae con su gracia y produce una emoción de ternura y de amor. Los contornos de la Virgen son de una ondulación suave y continuada, que no se interrumpe ni quiebra, mientras que los del Niño se cortan á cada instante con ángulos violentos de líneas más secas. Hasta los entrantes y salientes del modelado tienden á marcar esta contraposición armónica de ambos efectos.

Las dos figuras están vistas y observadas directamente; la labor de los rostros lo denota, aunque el de la Virgen no sea tan verista ni ofrezca tantas notas singularizadoras como el del Niño. En ambas ca-

bezas ha puesto el artista sumo cuidado al modelar y ha conseguido un gran efecto de morbidez y de vida. En los ropajes se nota aún el estilo canista. El cuerpo del Niño es de un trabajo mucho más sobrio, quizá demasiado; escasea en medias tintas, y esto le da un aspecto de hinchazón poco agradable. La cabeza de éste presenta caracteres de hidrocefalia y es algo desproporcionada. Su gran parecido con los niños de Alhendin y del Ángel Custodio, que hasta tienen los mismos defectos, es lo que me ha hecho pensar en que pudiera ser esta cabeza el retrato de alguno de los hijos de Mena.

La policromía es mate y también muy cuidada. Sobre el fondo de oro que cubre el espacio libre del rondo, resaltan con vigor las notas claras de las dos cabezas y se acentúa el movimiento de amorosa solicitud con que la madre se inclina hacia su hijo. El vestido carmín de aquélla, con sus mangas abullonadas, destaca también sobre el fondo y continúa hasta la mano el contorno suave y aristocrático con que las líneas del cuello se unen á las de los hombros, y sobre este carmín y el azul obscuro del manto atrae la atención la luz brillante de las carnes del Niño y de sus blancos pañales. Los efectos del color van en gradación creciente á vigorizar el interés de la escena. Lo mismo la policromía que el modelado y la composición se han subordinado al mismo efecto estético; no se ha dejado nada suelto ó al azar. Los cabellos son castaños en la Virgen, y mucho más claros los escasos de su hijo. Las pestañas de uno y otro son de pelo natural. Por fortuna, todo se halla en perfecto estado de conservación y no han sido necesarias restauraciones ni repintes.

Ya se comprenderá, á la vista de este grupo, que si por muchos conceptos es completamente original, no lo es tanto por el modo como están agrupadas las figuras ni por la composición general de la escena. Aunque aquí no se traduzca el menor intento para armonizar las formas profanas con el espíritu cristiano, lejos de ser esto un motivo inédito que Mena aportara á nuestra plástica, es una disposición conocida que

desde el siglo XV, que surgió en Italia, venía siendo usada, aunque en España no apareciera hasta el XVII. Esto es lo que primero sorprende en esta talla, su marcado italianismo, que no sólo se nota en las líneas de su conjunto, sino en el gusto que la preside y hasta en el trabajo. Trae á la memoria las Madonnas de los sepulcros quatrocentistas, principalmente los de Antonio Rossellino.

Fig. 42. — Sevilla. Catedral. Cuadro de Alonso Cano.

Ahora bien: ¿cuál sería la fuente de inspiración para esta escultura? Me permito creer que un dibujo italiano ó un boçeto de Cano, que tal vez viera Mena en el taller de aquél.

Al decir esto me fundo, además del marcado carácter pictórico que ofrece esta escultura y de ciertas semejanzas que presenta en su asunto, su disposición y hasta sus líneas, con la conocida Virgen de la Catedral de Sevilla (1), en otro argumento, basado también en un parecido, que puede tener alguna fuerza probadora.

Á mi modo de ver, la progenitora de la Virgen de Belén de Málaga hay que buscarla en la de *La Leche,* que se conserva en la parroquia de Esquivias *(fig. 43)* y que tengo por una obra indudable de Alonso Cano. Esta última creencia me la sugiere la identidad, más que

(1) Compárese la lámina de la portada con la *figura 42.*

semejanza, que me parece encontrarle con otra obra reconocida como de éste, que se guarda en la sacristía de la Catedral de Granada, la Virgen del Rosario *(fig. 44)*. Creo de la misma mano ambas frentes; el dibujo de las cejas con idéntico modo de converger hacia la nariz é igual inclinación hacia arriba por su parte externa; las narices en todos sus detalles; la pequeñez y contornos



Fig. 43. Esquivias. Virgen de la Leche.
(Fot. del autor).



Fig. 44. — Granada. Catedral. Virgen del Rosario.
Escultura de Alonso Cano.
(Fot. del autor.)

de las bocas, con fuerte depresión en las comisuras; la forma de las mejillas, aunque estén algo más llenas en la imagen de Granada; los mentones con sus hoyuelos; la inclinación de las cabezas, forma de los cuellos y corte de los hombros; la factura de ambos niños, especialmente en el modo de tratar el cabello y las facciones. Este niño de Esquivias se asemeja mucho además al de la pintura de Sevilla; todo me parece lo mismo y todo me parece delatar al mismo artista.

Ahora bien. Es del mismo modo mi creencia que si entre estas dos esculturas y la Virgen de Málaga no hay ninguna relación en cuanto á las tendencias que representan y á la concepción estética que significan, sí las hay y grandes, en cuanto á la exposición de los asuntos y ordenación de los personajes. Y como no me parece que pudiera ser la de Granada la que diera el tipo, por datar de 1664, cuando ya estaba labrada la de Málaga y ser esta una fecha en que Mena habiendo evolucionado enormemente en su arte perseguía otros ideales en todo opuestos al de la Virgen de Belén, como lo prueba la Magdalena de Madrid que es de este año, me inclino á creer que la única filiación posible es con la Virgen de Esquivias, y más todavía con alguno de los bocetos ó dibujos italianos que la inspiraron, ya que el cuadro de la Catedral de Sevilla se pintó en Málaga bastante después de ejecutada la Virgen de Santo Domingo.



Fig. 45. — Málaga. Iglesia de Santo Domingo. Retablo de la Virgen de Belén.

(Fot. del autor.)

Tengo, por último, la sospecha, al considerar lo bien que armoniza este grupo con el retablo en que está colocado, el gusto que preside en éste y algún parecido que le noto con el de la Virgen de los Reyes de la Catedral, que según parece fué tallado por Mena, que pudiera ser éste, no sólo el ejecutor de la escultura, sino también del retablo entero, cosa que no sería imposible si se tiene presente que en estos mismos días, estando el artista trabajando una obra de tanta importancia como es el co-

ro de la Catedral, debía tener un taller grande y bien montado donde ejecutara esta obra.

Los ojos de estas imágenes están formados por la misma talla y admirablemente policromados. Aunque Mena emplea con bastante frecuencia los ojos de esmalte ó vidrio, aquí ha preferido con mucho acierto, y tal vez para extremar su naturalismo retratista, copiar con el color y el modelado todos los caracteres de sus modelos.

MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO. CRUCIFIJO

(Figuras 46 y 47.)

Ésta es la otra imagen que se guarda en la iglesia de Santo Domingo, y que talló Mena, como dice Palomino, por encargo del que entonces era Provincial de la orden, Fray Alonso de Santo Tomás, grande amigo del artista, según este mismo autor.

Lo primero que sorprende en ella es la exagerada desproporción de los brazos, de una mezquindad inverosímil, y que no se comprende cómo pudo pasar desapercibida para el autor, mucho más si se considera que tratándose de piezas ensambladas, era un defecto que en cualquier tiempo se corregía, sustituyéndoles otros mayores. Esto hace pensar si se tratará de algo consciente.

Desde luego, colocada la imagen en la parte más alta del retablo mayor, como estaba hace algunos años, con toda la nave central ante ella para poderse escojer el punto de vista que mejor conviniera, no se comprende qué fin pudiera tener esa desproporción. Pero éste no es el caso. El retablo mayor es obra del siglo XVIII, y muy posterior por lo tanto á la escultura. Ésta se debió tallar entre 1658 y 62, y colocarse, como afirma Palomino, en la sala de Profundis ó Capítulo de culpas.



Fig. 46. — Málaga. Iglesia de Santo Domingo. Crucifijo.

(Fot. del autor.)

Ahora bien, si esta sala era rectangular y la efigie estaba puesta, no en las cabeceras, sino en el centro de la pared más grande, la desproporción se explicaría de algún modo, porque no habiendo posibilidad de retirarse para verla bien en su conjunto, el cuerpo, tomado en escorzo,

habría de acortarse, y los brazos, que por su posición horizontal no habían de sufrir este efecto, resultarían desproporcionados si se hubieran tallado en su justo tamaño. Esta es la única explicación que encuentro á un fenómeno tan anómalo é inconcebible, á falta de otro más convincente.



Fig. 47. — Málaga. Iglesia de Santo Domingo. Detalle del Crucifijo.

(Fot. del autor.)

Fuere como fuere, y prescindiendo de este defecto que tanto perturba, el resto de la estatua es un soberbio desnudo, blando y palpitante, de una belleza verdaderamente pagana. Pocas veces conseguirá el arte andaluz morbidez más suave, contornos más puros y proporciones más ajustadas y más hermosas. La cabeza, que está admirablemente trabajada, impone y sobrecoge sin recurrir á notas melodramáticas ni á contorsiones patéticas; le bastan para ello la severidad

de sus facciones y el matiz sombrío, profundamente sombrío, que la muerte le ha impreso. Forma un felicísimo contraste con la frescura riente y sensual de todo el cuerpo. Los pies y las manos son de una labor insuperable, y la encarnación en el mismo gusto y con la misma pericia con que está dada la de su compañera la Virgen de Belén.

Esta hermosa escultura, olvidada hoy de los malagueños y arrinconada en la capilla de peor luz de la Iglesia y en tan malas condiciones que apenas se la puede ver, fué hace unos treinta años popularísima en la ciudad y ocasionó que el apellido de su autor diera origen á un término local que todavía se conserva. En aquel tiempo, un sabio jesuíta, descubriendo en ella el crucifijo citado por Palomino, la hizo bajar del retablo mayor donde apenas se la veía y consiguió que la colocaran en otro altar donde se la pudiera ver más de cerca. Con esto y con la fama que los jesuítas le dieron, la devoción á esta imagen se extendió bien pronto, y los jóvenes del Perchel y la Trinidad formaron una cofradía para sacarla en procesión y rendirle culto en otras formas. Como estos jóvenes no se distinguían por su vida arreglada y la admiración que la imagen producía había hecho popular el nombre de su autor, se llamó á los cofrades NIÑOS DE MENA, luego más tarde NIÑOS DE LA MENA, y por último MENOSOS, y menoso es al presente, cuando apenas si se acuerda nadie del nombre glorioso del artista, el calificativo que se da en Málaga á los jóvenes del pueblo que se distinguen por su vida desarreglada y por el cuidado excesivo que ponen en sus personas.

GRANADA. CATEDRAL. SAN ELÍAS (IMAGEN DE VESTIR)

(Figura 48.)



Fig. 48. — Granada. Catedral. San Elías. (Imagen de vestir.)

(Fot. del autor.)

El escritor Sr. Gómez Moreno es el primero que en su *Guía de Granada* cita esta hermosa cabeza y la atribuye á Pedro de Mena, atribución que comprueban la factura, muy semejante á la del Crucifijo de Santo Domingo y á las estatuitas del coro de la Catedral de Málaga, y cierto parecido en sus rasgos principales con la cabeza de aquella imagen y con las de algunas de éstas.

Probablemente será esta escultura de ejecución anterior al viaje del artista á Málaga, y si fuera así tendríamos aquí otra vez representado á un modelo que acompañó á Mena en su traslado de residencia, y que aunque, modificándole mucho las facciones, fué utilizado para este San Elías, para el Cristo y para algunas figuritas del coro, lo que haría tal vez probable que con todas estas cabezas se pudiese reconstituir un retrato del propio autor, ya que no se adivina qué hombre lo podía acompañar; pero todo esto no deja de ser hipotético.

Es una talla viviente, de facciones vigorosas, llenas de expresión, aunque de expresión sobradamente humana, y de tipo, si no elevado, por lo menos venerable y artístico. Su ejecución, aunque muy semejante á la de todo lo anterior, parece indicar un arte más avanzado.

MADRID. COLECCION LÁZARO. DOLOROSA. (Figura 49.)

Entre la Virgen de Belén de Santo Domingo en Málaga y la del Calvario de San Isidro en Madrid, me parece que se deba colocar esta



Fig. 49. — Madrid. Colección Lázaro. Dolorosa (1).

hermosa escultura, concebida tan en grande y de una majestad tan serena. Su rostro, que recordando algo al de la Virgen de Belén, se

(1) Tengo que agradecer esta hermosa fotografía á la amabilidad del propietario de la imagen Sr. Lázaro Galdeano.

parece mucho más al de la de San Isidro, está modelado con la misma suavidad y el mismo acierto que el de aquélla, y con más severidad y gusto mas puro que el de ésta. El ropaje, perfectamente observado, cae con naturalidad y sencillez. Es un trabajo de hermosísimo arte.

MADRID. IGLESIA DE SAN ISIDRO. SAN JUAN Y LA MAGDALENA. (Figura 50.)

Son tres figuras completamente desligadas unas de otras, sin formar un grupo propiamente dicho, pero las tres están del mismo modo



Fig. 50. — Madrid. Iglesia de San Isidro. Calvario.

(Fot. del autor.)

relacionadas con el crucifijo, de otro artista, que hay en el centro, y forman una composición muy semejante á las de los PASOS.

Aunque están muy repintadas, y son difíciles de estudiar por las malas condiciones de luz en que se encuentran, se pueden calificar como tres buenas tallas, aunque no de lo mejor de Pedro de Mena, en las que ya se comienza á ver el arte que ha de distinguir á sus futuras obras, muy especialmente á las Dolorosas.

IMÁGENES DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, DE LA MARQUESA DE VILLADARIAS, DEL MUSEO DE BARCELONA, Y DEL PRESBÍTERO D. JOSÉ BARET (Figura 51 (1) á 53).

Estas esculturas, aunque presenten algunas variantes de indumentaria y de expresión, deben proceder las tres de un mismo tipo iconográfico que ejecutara Mena inmediatamente después ó durante su viaje á Madrid, representando ya su nueva tendencia.

Bien porque el estudio de otros maestros de la Corte despertara en él una aspiración latente de su alma, bien porque con espontaneidad y en virtud de propio desenvolvimiento, su religiosidad extrema acabara por absorber todos sus otros ideales, desde ahora Mena va á sentir y á expresar como ninguno aquellas emociones y aquellas visiones interiores que sintetizaban en su tiempo la concepción de la vida y de sus fines y respondían á la naturaleza individual del escultor y á sentimientos profundamente arraigados en él.

Sus imágenes van á personificar una devoción exaltada, van á ser cristalizaciones definitivas, retratos adivinatorios de aquellos santos sencillos, ingenuos, sublimemente vulgares, que vivían en todas las imaginaciones y que fueron un engendro especial de la España de los Austrias. Los pobres de espíritu, los tristes frailes retirados voluntariamente á un desierto de ideas, concentrando toda su vida en una sola aspiración, en un supremo objetivo, viviendo solamente de fe, en oraciones constantes, ayunos y maceraciones, en perpetuo arrobamiento y éxtasis místico; el hombre triste, devoto y visionario, va á alcanzar en la fanta-

(1) Me complazco en dar las gracias por esta fotografía á la Excma. Sra. Marquesa de Villadarias y al Sr. Fernández de Henestrosa, su hijo, así como por la amabilidad con que me han permitido estudiar con detenimiento esta hermosa escultura.



Fig. 51. — Madrid. San Pedro de Alcántara, de la Marquesa de Villadarias.

sía de Mena una existencia real y exacta, que desde él nadie ha concebido de otra manera ni se ha atrevido siquiera á modificar ó añadir. Su arte popular no va á tener ya otro fin que el de trasmitir, con impulsos de torbellino, el latido sentimental de aquella sociedad. Aunque Pedro Alcántara, Juan de Dios y Pascual Bailón no se hayan parecido físicamente á la creación del artista, es indudable que ésta ha sido la visión más vigorosa, más pasional y más sintéticamente representativa del misticismo de la raza y de estos mismos santos genuinamente españoles.

Este cambio de ideales había de aportar como consecuencia otros cambios, tan acentuados por lo menos, en los procedimientos de ejecución. Ya no era posible traducir las impresiones de la naturaleza de un modo pasivo, con el mismo desorden é inconsciencia que en ella se ofrecieran, había que unificar, que distinguir los elementos expresivos de los indiferentes; armonizar los primeros y establecer una escala de valores subordinados á un sentimiento intenso, y claro está que para esto se necesitaba un temperamento exquisito, un espíritu apasionado y fogoso que vibrase hondamente con las impresiones de la realidad, y estuviese, á su vez, íntimamente compenetrado con el sentir y el pensar de su sociedad y su tiempo.

En este Pedro Alcántara de la marquesa de Villadarias, que considero quizás como el primero de la larga serie de San Pedro Alcántara que salieron de la gubia de Mena, no se ve ya el detallismo inconsciente y frívolo, ni el realismo servil y anecdótico de las obras del coro. La técnica se simplifica, la observación se concentra en las líneas esenciales del rostro, que es donde se sintetiza la vida espiritual de la imagen; la actitud se estudia, se medita y se hace concurrir á la expresión general; las proporciones, el juego de luces y sombras, la policromía, todo está enfocado á la nota sentimental preestablecida. El arte de Mena se espiritualiza y se complica.

El cuerpo seco y de proporciones sumamente alargadas, está cubierto por un ropaje de factura muy simple. Unos cuantos pliegues lar-

gos, uniformes y de sombras muy acentuadas, que subrayan con su verticalidad la esbeltez de la figura y forman feliz contraste con las grandes superficies de luz, son los únicos elementos que se ofrecen en la primera visión. Luego sorprende la riqueza enorme de su modelado, de planos muy esfumados unos en otros, donde no se ven ya las facetas de aristas duras que caracterizaban los ropajes del coro de Málaga, sino que el detalle, no menos estudiado, se vela y se funde, de propio intento, para no perjudicar la vigorosa armonía de luces y sombras que se ha querido dar á su conjunto. Con esto gana la técnica en simplicidad, se ordenan las líneas principales y se unifican los efectos en una sola dirección. El cuerpo, vivo é inconfundible con un maniquí, se adivina por debajo, gracias al acierto con que están dispuestas las grandes masas de la tela, pero no porque á través de ella se acusen sus relieves. Descansa sobre ambas piernas por igual, en perfecto reposo y tranquilidad, pero la izquierda se adelanta y se desvía ligeramente. Este movimiento lo acusa el pie que asoma bajo el hábito y lo matiza una suave depresión del gran plano que sobre él forma el ropaje y la pequeñísima ondulación del surco profundo, que corriendo verticalmente por mitad de la figura, divide en dos grandes grupos todo su plegado. Bastan estos toques para quitar toda pesadez á la actitud y para acentuar la arrogancia y la vaporosidad que ya las proporciones dan á la estatua.

Este haz de líneas ascendentes, unificadas en una dirección como un templo gótico, da la impresión de algo que se eleva, que no pesa, que tiende al cielo como el espíritu que encierra. Y este efecto lo acaba de acusar la mano que sostiene la pluma, que también parece querer subir con un movimiento suave y distraído y como arrastada en la ascensión general de todas las potencias. La otra mano está contenida por el peso del libro, pero sintiéndose en ella el mismo movimiento latente.

El efecto así preparado, creciendo en intensidad de abajo arriba, adquiere su máximo de rigor en la cabeza, que termina aquel cuerpo

largo y flaco, como los resplandores tristes de la llama vienen á coronar las líneas alargadas del cirio. En esta cabeza se sintetizan mejor los ideales del santo que en todas sus biografías. Tiende también hacia arriba, pero más con el pensamiento que con los ojos. La mirada de éstos no se fija en nada, se pierde en el infinito contemplando una visión espiritual, no un objeto sensible; la boca se entreabre ligeramente por falta de vigor muscular, por descuido, porque no queda la menor fuerza que sostenga el peso de la mandíbula; la nariz se deprime; las órbitas se agrandan; el cuello enflaquece; los pómulos marcan su relieve con dureza. Allí se adivinan los ayunos, las penitencias, las privaciones de largos años. Sólo el espíritu impresiona á través de aquella forma.

El estudio y la ejecución de este rostro marcan también un adelanto y una coordinación de recursos á un objeto. Piel y huesos eran casi exclusivamente los elementos anatómicos que Mena podía imitar en aquella cabeza. Éstos los acusa con valentía, sin temor á resultar duro, dibujándolos con precisión y sequedad, complaciéndose en acentuar las sinuosidades de sus contornos, como ocurre en todo el borde inferior de la mandíbula, pero sin ocultar jamás la importancia de las masas, con un valor exagerado de los detalles. La osatura y sus proporciones son aquí los principales elementos de la factura y donde verdaderamente radica el nervio de la expresión y del carácter; pero como esto lo exponía á caer otra vez en las violencias y angulosidades del coro de Málaga, mitiga las asperezas del esqueleto modelando con suma delicadeza las flacidades de la piel, contraponiendo los efectos y haciendo resaltar los unos por la feliz oposición á los otros. Tampoco concede ya aquí, como había hecho en el coro, una importancia igual á todas las arrugas; ahora se gradúan los valores y no se velan las líneas capitales con detalles nimios que perjudiquen la claridad y la fuerza. Véase el cuello, de una observación tan admirable y de un efecto tan fuerte: todo él está formado por una multitud de pequeñísimas arruguitas, como



Fig. 52. — Imagen de San Pedro Alcántara, que fué propiedad del presbítero D. José Barét.

los hilos de una tela, que no tienen otro valor que el de conjunto, que ninguna se destaca por sí misma ni aparta la atención de los dos grandes colgajos de piel, que formando un ángulo cuyo vértice está bajo el mentón van á perderse en las extremidades de las clavículas. Al contrario, el efecto que causan éstos, se subraya más por la superficie rugosa que corren.

Aún había el peligro de que resultase seca y de momia aquella cabeza, por exceso de demacración y de ascetismo. Para evitar esto derrochó el artista las finuras de su ejecución al modelar la boca, la única parte carnosa, multiplicando los planitos, fundiéndolos con exquisita blandura, matizando los contornos con delicadezas ténues, que apenas se notan en detalle, pero que dan jugosidad y nervio al conjunto. Detrás del labio superior aparece una fila de dientes, todos iguales, pequeñitos, más propios de un muchachito joven que de un pobre viejo agotado por la penitencia. Estas concesiones á la vulgaridad son por desgracia algo frecuentes en Mena. También sorprende la pequeñez exagerada de la cabeza para acentuar todavía más el alargamiento de la figura, y la dureza y sequedad de los pliegues del pecho, tal vez para que hagan resaltar la blandura de los otros paños y el trabajo finísimo del cuello y del rostro.

Es ésta una estatua en que todo ha sido estudiado, sentido, prefijado con arte sumo, pero sin artificios aparentes. Todo es en ella natural y sencillo. Dado el espíritu que la anima y la historia del santo, así tenían que ser la actitud, el ropaje, las proporciones, la expresión y hasta las facciones del rostro, de marcadísimo carácter y sello individual. Parece que la realidad ha sorprendido al artista, que no ha hecho más que ver y copiar, cuando por el contrario, ha sido la visión interior de éste la que ha tenido una fuerza tan real que ha transportado á la madera el sentimiento que deseaba encarnar, con todos los accidentes y concreciones de la vida de un personaje determinado.



Fig. 53. — Barcelona. Museo. San Pedro Alcántara.

(Fot. del autor.)

El otro San Pedro Alcántara *(fig. 52)* fué propiedad del presbítero D. José Baret, capellán de las monjas del Cister en Málaga, de donde es posible que procediera la escultura. Á su muerte, ocurrida en 1884, no se tienen noticias de lo que fué de ella, suponiendo el escritor malagueño Sr. Díaz Escobar (1) que pasaría á sus herederos, habitantes en la Rioja. El Sr. L. de la Vega (2), á su vez, afirma que debe encontrarse actualmen-

(1) Notas para una gran obra en preparación y que ha tenido la amabilidad de permitirme estudiar.

(2) Don Francisco de P. L. de la Vega. *Índice crítico de las obras del escultor Pedro de Mena y Medrano existentes en Málaga.*

te en Madrid, en poder de doña Antonia Antencias, habitante en la calle de Sagasta, núm. 25; pero por más que he indagado me ha sido imposible dar con el paradero de dicha señora, que no vive actualmente en esa casa ni recuerdan que haya vivido.

Así pues, yo no he visto esta escultura, que no conozco más que por una antigua fotografía que posee el Sr. Díaz Escobar, y que gracias á su mucha amabilidad puedo reproducir en este trabajo. Pero al compararla con la otra estatuita que se guarda en el Museo de Barcelona (*figura 53*) me ha sorprendido la absoluta identidad que existe entre una y otra, y esto ha hecho nacer en mí las sospecha de que pueda ser la misma.

La de Barcelona fué comprada hace pocos años á la opulenta familia de Heredia, que tanto se interesó en Málaga por las Bellas Artes y tan valiosa colección había logrado reunir. Pero habiendo fallecido hace tiempo el jefe de aquella familia, que fué el que adquirió esta imagen, y no sabiendo sus descendientes á quién ni dónde la compró, me es imposible remontar mis investigaciones hasta afirmar ó negar la identificación.

De todos modos, bien sea una sola, bien sean dos, no cabe duda que responden al mismo tipo que la de la marquesa de Villadarias, sin más variantes que la de llevar aquéllas puesta la esclavina, no tener unas proporciones tan ascéticas y presentar algo menos de exaltación en la expresión del rostro. La disposición del hábito y dibujo de sus pliegues son tan iguales en todos sus detalles que parecen haber sido copiados unos de otros, ó todo ellos de un mismo tipo común, que hemos de ver cómo sigue inspirando otras muchas esculturas del mismo artista.

De toda esta numerosa familia de San Pedro Alcántara que pudiéramos denominar tipo Villadarias, creo á éstos los primeramente esculpidos entre los que conozco, fundado en que á pesar de la simplificación de factura que denotan, todavía se ve en ellos, principalmente

en los rostros y en los cuellos, algunos detalles que recuerdan la manera de trabajar el Coro. Y entre éstos que estamos estudiando, quizás me atreviera á afirmar también, que el de Villadarias propiamente dicho, sea el que más se acerque al patrón primitivo, si no es el progenitor de todos los demás. Lo que no se puede negar es que es el más perfecto y el más inspirado.

Mide, con su peana, 0,83 metros. La de Barcelona, 0,80 metros.

TOLEDO. CATEDRAL. SAN FRANCISCO DE ASÍS (Figura 54.)

Á esta escultura, la más afamada y mejor conocida de Pedro de Mena, es á la que se debe que el nombre de su autor no haya sido completamente olvidado con el transcurso del tiempo. Hoy día, gracias á la copia que en 1872 le hizo el escultor francés M. Astruc y que fundió y puso á la venta la casa Christofle, su renombre ha traspasado las fronteras, haciéndose europeo.

Muchos críticos han afirmado que esta imagen era obra de Alonso Cano y esto ha originado una larga polémica, que ya parece terminada, con la conformidad casi absoluta en desechar esta hipótesis y atribuirla, con Palomino, á su discípulo predilecto, el escultor que es objeto de este trabajo. Para mí esta cuestión no ofrece dudas. El sentimiento que expresa se ha de ver en otras muchas obras de Pedro de Mena y solamente en obras de Pedro de Mena, sin que pueda encontrarse en Cano nada que lleve esta dirección ni se le aproxime. En cuanto á la técnica basta una simple comparación entre estos paños y la disposición de sus pliegues, y los de todos los San Pedro Alcántara del grupo Villadarias, y el San Pascual Bailón de la Catedral de Málaga (*figuras 73 y 74*) para salir convencido de que proceden de la misma mano. Pero hay



Fig. 54. Toledo. Catedral. San Francisco de Asís.

(*Fot. de Alguacil.*)

más. El modelo que ha servido para esta efigie parece ser el mismo que se ha utilizado para el Cristo que contempla la Magdalena de Madrid y el Ecce Homo que se venera en la iglesia de Capuchinos de Málaga (*figuras 64 y 58*). Véanse las fotografías y búsquese luego entre las esculturas de Cano algo que presente estas semejanzas.

Ahora bien; aunque esta talla sea de Mena, ¿no pudo estar inspirada en alguna otra de Cano ó de artistas anteriores? Me inclino á creer que sí, aunque no pueda presentar argumentos para probarlo con toda evidencia. Únicamente haré notar que el San Francisco del Museo de Valladolid, que alguien ha supuesto de Hernández (*figura 55*), no parece, por su factura, ser de Mena, y sí anterior á la escultura de Toledo, que está más hondamente sentida que aquélla y revela en su conjunto un último grado de la evolución del tipo y un acento debido ya á otro temperamento y á

un sentimiento más hondo y más personal. El que posee en París el pintor Sr. Zuloaga (*fig. 56*) pudiera ser también anterior, pero por ciertos detalles que noto en la disposición del plegado y en la técnica de la cabeza, me inclino más bien á considerarlo como una de tantas réplicas que después se han hecho y en las que en mayor ó menor escala se ofrece ya el tipo cambiado.

Ahora, bien; este tipo anterior al de Toledo, que parece representar la imagen de Valladolid—y que no debió alcanzar mucha popularidad antes de que Mena lo perfeccionara, como lo prueban las poquísimas imitaciones que entonces se hicieron de él —, lo había conocido este último artista cuando talló el del coro de Málaga. Este San Francisco del coro me parece, en efecto, no solamente el más próximo al que se ha supuesto de Hernández, sino también un grado medio entre este último y el de Toledo. Tiene ya de éste la osatura fuerte del rostro y algo, aunque muy poco, de su espíritu; de aquél conserva aún la robusta redondez de los hombros y las caderas, la posición de las piernas, sosteniendo el peso del cuerpo con la izquierda y ligeramente doblada la derecha, la poca sencillez de los paños inferiores del hábito, con abundancia de pliegues que se quiebran al tocar en el suelo, cierta factura especial en otros pliegues, que consiste en no terminarlos hasta abajo trazando una sombra larga y continuada, sino en hacerlos concluir en mitad del ropaje, formando un óvalo ó un cuadrado que forma arista en la



Fig. 55. — Valladolid. Museo.
San Francisco de Asís.

(Fot. del autor.)



Fig. 56 (1). — París. Colección Zuloaga. San Francisco de Asís.

(Fot. de M. Lafond.)

superficie y que ofrece semejanza con una cuchara ó con una paleta, y sobre todo, la falta de unidad en el efecto, los elementos sueltos no ligados al mismo fin, la desarmonía en los medios, la carencia de un sentimiento único y poderoso que encauce la obra entera en una sola dirección.

Muy bien pudo haber visto Mena en el taller de Cano, donde precisamente entró cuando éste volvía á Granada después de su larga estancia en Madrid, dibujos ó modelos de un San Francisco de Hernández ó de otro escultor castellano que se pareciera en su arte al que labró la estatua de Valladolid, y lo único de extrañar en este caso, sería que Cano se hubiese limitado á ser simple mediador, sin dejar á su vez alguna efigie semejante á éstas, cosa que ni es inverosímil, ni hay que perder la esperanza de encontrar algún día ese tipo intermedio que venga á aclarar el proceso de esta creación y dé á conocer todos los materiales que pudo tener á la vista su discípulo cuando trabajó el místico de Toledo. Por el momento, como no sea el que posee el Sr. Zuloaga—que estimo el más enigmático y desconcertante de todos, y que por eso mismo, aunque sigo creyéndolo una réplica posterior no me sorprendería que fuese la obra que se busca—, no conozco ningún otro

(1) Esta fotografía la debo á la exquisita amabilidad del Director del Museo de Pau, M. Paul Lafond, que tanto ha honrado á nuestras artes en sus muchas publicaciones.

San Francisco que pueda ser, con razón, atribuído á Cano. Y si éste lo fuese, no daría ninguna luz en el proceso, porque no creo que esta imagen haya iufluído nada en la del coro de Málaga, que es donde inicia Mena el primer esbozo de su creación. Ésta tiene mucha más relación con la de Valladolid que con la de Zuloaga y la misma de Toledo, y si Cano fué el mediador, debió hacerlo con dibujos ó con otra escultura, pero no con ésta, que seguramente no ha visto su discípulo, ó por lo menos, no la ha tenido en cuenta para su primer San Francisco del coro.

En cambio, sí puede explicar, en cierto modo, la notable evolución que existe entre el de Málaga y el de Toledo, ya que presenta alguna que otra concomitancia con aquél, y muchas más con éste, en cuyo caso se podría formar de esta manera la escala completa del proceso: Valladolid, Málaga, París, Toledo, y por último, las innumerables réplicas de éste, que ya bastardean el tipo.

Pero no es la invención de la actitud lo que ha dado tanta fama á esta figurita de Toledo; su nota dominante es su expresión, la energía con que muestra una visión mística llevada hasta el delirio; la exaltación religiosa en su nota más estridente; la síntesis de la religión española en el siglo XVII. Si el arte cristiano ha supuesto siempre un desequilibrio del espíritu sobre la materia, y aquí en España, por una modalidad especial de nuestra historia, se ha tratado con más ó menos éxito de acentuar esta tendencia y llevarla á sus límites extremos, Pedro de Mena, muy español, muy artista y muy cristiano, prescindiendo de mesuras y ponderaciones, y arrastrado sólo por el neurotismo de su visión, ha exagerado, ha desvariado si se quiere, pero ha sabido comunicar ese desvarío y esa inquietud á todo el que se acerca á contemplar su San Francisco. En este sentido no creo que haya en toda la plástica española, de los últimos siglos, una obra más sentida ni más honda. El santo se encuentra en un momento de éxtasis absoluto, abstraído de cuanto le rodea, transportado á otras regiones, en ese estado

en que al decir de Santa Teresa, el *amor suavísimo de nuestro Dios se entra en el alma y es con gran suavidad y la contenta y satisface y no puede entender cómo ni por donde entra aquel bien:* QUERRÍA NO PERDERLE, QUERRÍA NO MENEARSE, NI HABLAR, NI AÚN MIRAR *porque no se le fuese.*

Para encarnar este estado escogió Mena el tipo de San Francisco que Gregorio Hernández y Cano le habían legado; registró la naturaleza, descartando de ella todo elemento que no fuese expresivo, aunque fuese real, no dando aquí al natural otro valor que el de uno de tantos medios que pueden utilizarse ó no para conseguir un fin; escogió su modelo, que aunque modificado al adaptarlo á la individualidad presoñada que se le iba á hacer vivificar, aún se le puede reconocer en otras obras del mismo artista. ¿Y para el espíritu, qué modelo empleó? Me atrevería á creer, como ya he dicho antes, que su alma misma. Y no es sólo porque los escritores y los documentos que dán noticias suyas le pinten como un hombre de profundas creencias, es que la suprema inspiración de esta escultura no se ha podido recibir de la mueca hecha por un modelo, ni del artificio de una actitud copiada, ni siquiera de la emoción de otro, viéndola traducida en una obra de arte. Hay que vivirla y sentirla por sí propio. Por eso creo que el elemento verdaderamente original que trajo aquí Pedro de Mena es su espíritu mismo.

La factura es también muy sobria, pero no quiere decir esto que sea pobre; son dos términos que no se deben confundir. Desde luego aparece aquí la forma tan generalizada, tan desprendida de su individualidad y tan supeditada á la idea, que no se deja ver un sólo individualismo que distraiga y parece estudiada en la naturaleza toda, más que en los hombres aisladamente. Pero al mismo tiempo está tan cuidada y tan sentida que no se encuentra un sólo centímetro cuadrado de superficie donde no haya puesto el artista toda su atención al observar y los primores de su gubia al traducir. Los pliegues largos, que

bajan de la cintura á los pies y que parecen producidos arando con los dedos en la materia blanda, son sumamente sencillos, pero muy reales y muy expresivos: las grandes superficies, lisas y descuidadas á primera vista, no son nunca frías, están matizadas y causan el efecto que deben producir; los escasos planos que forman la cabeza, que parecen hechos á golpes de hacha, están colocados en su verdadero lugar, son de un toque valiente y preciso, y expresan con su armonía mucho más que pudieran expresar con su multiplicación excesiva. Es un arte muy simple y muy esencial, pero también muy ajustado y muy seguro.

La coloración es mate, palidísima, suave en sus medias tintas y de entonación más fría que en las obras anteriores, y aporta otra novedad en el arte de Pedro de Mena, en oposición también con todo lo que hasta aquí hemos visto suyo, y que parece ocasionado del mismo modo por la influencia de artistas castellanos. Es la coloración ascética que correspondía á su nueva tendencia.

Dicho esto, debo confesar también, que encuentro esta estatuita demasiado subrayada en su expresión, algo excesiva si se quiere, exteriorizando el alma tan por completo, que todo aparece claro y preciso, puesto al alcance de cualquier sensibilidad, sin veladuras ni nada entrevisto, y que á esto se debe quizás el que produzca uua impresión fuerte y de sobresalto algo nervioso, sin suavidades ni delicadezas. Así pues, á pesar de la justa nombradía de que goza esta escultura, no la creo, sin embargo, la obra capital de Pedro de Mena.

Cean Bermúdez y el autor del manuscrito descubierto por el Señor S. Román afirman que el Cabildo de Toledo nombró á Mena su escultor el 7 de Mayo de 1663, y como este nombramiento puede muy bien relacionarse con la ejecución del San Francisco, ya que su factura conviene con la de otros trabajos de este tiempo, esta es la fecha aproximada que se le puede asignar á la escultura, con lo que convienen, además, todos los críticos que la han estudiado.

COPENHAGUE. NY CARLSBERG GLYPTOTCK.
SAN FRANCISCO DE ASIS (Figura 57.)

La imagen de Toledo debió alcanzar gran fama desde que se talló, á juzgar por el sinnúmero de repeticiones que desde entonces á acá se le han hecho. Rara es la población de Andalucía ó Castilla donde no se encuentre alguna de éstas, pero todas ellas distan muchísimo del original y ninguna delata la mano de Pedro de Mena. Tengo noticias sin embargo, de que en el Museo de Ny Carlsberg, en Copenhague, hay una admirable repetición de la figurita de Toledo, y esta sí, á juzgar por la fotografía, parece ser del mismo artista y seguir fidelísimamente los trazos de la de acá.



Fig. 57. — Copenhague.

El docto Conservador de aquel Museo, Mr. Oppermann, ha tenido la amabilidad de enviarme la fotografía que publico y de comunicarme las pocas noticias que tiene de la estatua; esto es, que su altura es de 0,87, y que en 1885 fué comprada, como de Alonso Cano, en la subasta de Goupil, en París.

MÁLAGA. CAPUCHINOS. ECCE HOMO (Figura 58.)

Es un busto de tamaño natural, de una factura esmeradísima y perfecta, pero mezquino y enfermizo en sus proporciones. Revela una tristeza honda y muy bien expresada, pero demasiado dulzona y falta de vigor. El tipo que traduce no es tampoco un dechado de energía ni de inteligencia.

El color está en la misma gama fría del de San Francisco de Toledo y la Magdalena de Madrid.



Fig. 58. — Málaga. Iglesia de Capuchinos. Ecce Homo.
(Fot. del autor.)

ALBA DE TORMES. CONVENTO DE MADRES CARMELITAS. DOLOROSA (Figura 59.)

El primer escritor que se ocupa extensamente de esta hermosa talla es Don Fernando Araujo Gómez (1), quien, después de describirla con grandes elogios y descartar la tradición que la supone traída de Italia, sienta el juicio de que se deba á un artista español de fines del siglo XVII. Luego, más tarde, el Sr. Gómez Moreno y Martínez (2) corrobora esta opinión y la completa con las siguientes palabras, donde por primera vez se afirma la verdadera filiación que yo creo que corres-

(1) *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia*, páginas 300 y siguientes.

(2) *Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca*, pág. 632.



Fig. 59. — Alba de Tormes. Convento de Madres Carmelitas. Dolorosa.

(Fot. de la Viuda de Oliván.)

ponde á esta escultura. *Dicen que vino de Nápoles y la regaló al convento un Duque de Alba; pero su materia, que es madera pintada, su estilo y aun la urna se acreditan por obra española del último tercio del siglo XVII; más aún, su completa analogía con las hechas en Madrid por Pedro de Mena, por ejemplo, el Calvario — sin el Cristo — de San Isidro, induce á atribuírselo con probabilidad.*

Esta duda del Sr. Gómez Moreno se hubiera convertido, en cer-

teza, si le hubiera sido posible conocer la Dolorosa de la Contemplación en las Descalzas Reales de Madrid, que por estar dentro de clausura, no es fácil de estudiar, y la Dolorosa de la Marquesa de Campo Nuevo, en la Catedral de Málaga *(figuras 60 y 61)*, que ofrecen tan grandes analogías con ésta, que ambas, aunque no tengan firma ni documentos que lo indique, son indudablemente de Pedro de Mena. También tiene parentesco con la Dolorosa de la Victoria, en Málaga *(fig. 72)*, la del Cister y otras muchas más del artista.

Aun recuerda en su rostro á la Virgen de Belén, de Málaga *(lámina de la portada)*, y todavía se contienen las grandes líneas generadoras de la expresión dentro de cierta medida y buen gusto, que están muy lejos de las contorsiones exageradas en que luego más tarde habrá de incurrir este mismo artista. Es una hermosa escultura, de ejecución observadísima y de expresión contenida y tan perfectamente matizada que eleva el dolor á un nivel casi divino, apartándose de las vulgaridades excesivamente plebeyas que se suelen notar en la mayor parte de nuestras Dolorosas.

Este tipo, que aparece aquí en toda su belleza, se repite luego indefinidamente, como acontece con otros del mismo escultor, bastardeándose cada vez más hasta llegar á la Dolorosa del Cister, de Málaga, que no es más que una caricatura de estas primeras.

MADRID. DESCALZAS REALES (EN CLAUSURA). DOLOROSA LLAMADA DE LA CONTEMPLACIÓN (Figura 60)

Es casi una repetición de la de Alba de Tormes, pero de un arte algo más cansado y no tan espontáneo. Sin embargo, es todavía una escultura de primera fuerza, sentida quizás con exceso, y modelada con una finura y un acierto de gran maestro.

Una y otra quieren expresar un sentimiento, más que de dolor, de inquietud espiritual, de tristeza, al mismo tiempo que de éxtasis y adoración. Las dos se abstraen en una visión del alma, más que de los ojos, que la de Alba expresa de un modo delicadísimo con su mirada perdida, entreviendo el Cielo vagamente en las lejanías del horizonte, y subrayándola con su actitud erguida, que parece querer tender hacia arriba y con el movimiento también ascensional y tan sentido, de las manos cruzadas, y la de las Descalzas levantando la cabeza é inclinándola á la derecha, como si allí precisamente estuviera el objeto que busca, mirándolo con fijeza, y cruzando las manos en postura tan indiferente, tan de descanso, que desentonan del asunto y desarmonizan la unidad general de la composición.



Fig. 60. — Madrid. Descalzas Reales (en clausura). Dolorosa.
(Fot. del autor.)

No es fácil precisar cuál de las dos se tallara antes, aunque más me inclino á creer que ésta de Madrid sea posterior y represente una degeneración del tipo y de la visión sentimental, que no un tanteo previo para llegar á la perfección de la obra. De cualquier modo, la gran semejanza de su factura y de los rostros, que hace pensar

en un mismo modelo y en la misma edad, indican que poco más, poco menos, deben ser del mismo tiempo.

Ésta de las Descalzas viste un manto celeste, toca blanca y vestido salmón, con dibujos algo más oscuros, pero del mismo color. Los ojos son de vidrio y las pestañas de pelo natural.

MÁLAGA. CATEDRAL. DOLOROSA DE LA MARQUESA DE CAMPO NUEVO (Figura 61.)

Aunque mucho más teatral que las anteriores y muy destrozada por una restauración bárbara, es todavía esta imagen una hermosa escultura, de porte distinguido y digno. Por la manera de disponer el manto, recuerda mucho á las dos anteriores, á la Virgen de Belén, á la del Calvario de San Isidro, en Madrid, y á las de los Servitas, del Cister, y del canónigo Maldonado, en Málaga.



Fig. 61. — Málaga. Catedral. Dolorosa de la Marquesa de Camponuevo. (*Fot. del autor.*)

La cara, á pesar del repintado moderno, deja adivinar un soberbio modelado; pero la expresión y la actitud, mucho más artificiosas que las de Alba y las Descalzas, denotan ya una gran decadencia en la inspiración.



Fig. 62. — Madrid. Convento de la Visitación (en clausura). Magdalena.

(Fot. del autor.)

MADRID. CONVENTO DE LA VISITACIÓN (EN LA CLAUSURA). MAGDALENA

(Figuras 62 á 64.)

Ésta parece ser la célebre imagen á la que Bances Candamo dedicó sus dos romances heroicos (1). Fué ejecutada para la iglesia de San Felipe Neri, aquí al menos, la vieron Cean Bermúdez y Pouz á fines del siglo XVIII, siendo hoy los Sres. Sentenach y Serrano Fatigati (2) los que establecen la identidad entre esta escultura que presento y la citada por aquellos autores.

Mide 1,65 metros de altura, y el Cristo que contempla, 0,22 metros de cabeza á pies.

Su peana, chapeada de ébano, presenta tres cartelas con inscripciones, una en el frente y dos en los costados. La de la derecha de la imagen dice *Faciebat, Anno 1.664*. La del frente, *Petrus D mena Y medran.º* Y la de la izquierda, *Granatensis, Malacc.* Así, pues, sin acudir á la factura y al estilo, muy caracterizados en esta obra, no puede haber duda sobre el autor y el año y lugar de ejecución.

---

(1) Apéndices I y II.

(2) *La escultura en Madrid, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (número de 1.º de Septiembre de 1909).



Fig. 63. — Madrid. Convento de la Visitación (en clausura). Detalle de la Magdalena.

(Fot. del autor.)

Tampoco la actitud y composición parecen en esta escultura originales de Mena. Debió inspirarse en otra Magdalena de Gregorio Hernández, ó de autor castellano por lo menos, que viera en su viaje á Madrid, Toledo y quizás á Valladolid, y que presentara un tipo muy semejante al de ésta.



Fig. 64.—Madrid. Convento de la Visitación (en clausura.) Detalle de la Magdalena. (Fot. del autor.)

No era desconocida en Castilla la representación de la Magdalena cubierta con una estera, en actitud de marchar, mirando apasionadamente á un crucifijo sostenido con la mano izquierda y apoyando la otra en el pecho. Estas imágenes abundan en las iglesias españolas, y aunque algunas son, desde luego, posteriores á la de Mena, otras parecen anteriores y debidas más bien al arte de Castilla que al de Andalucía. Entre éstas hay, especialmente, dos en las iglesias de San Miguel, de Valladolid, y San Bartolomé, de Pontevedra (1),

Fig. 65.—Pontevedra. Iglesia de San Bartolomé.

(1) Tengo que agradecer el conocimiento de estas imágenes al sabio catedrático de la Universidad Central, D. Elías Tormo y Monzó, y á mi querido amigo D. Francisco Javier Sánchez y Cantón.



Fig. 66. — Valladolid. Iglesia de San Miguel. Magdalena.

(Fot. del autor.)

que aunque nunca hayan sido catalogadas como obras de Gregorio Hernández tienen, sin embargo, el sello de su escuela.

La de Pontevedra *(fig. 65)*, donde se supone nacido á Hernández, es obra menos cuidada y de inferior valor artístico que la de Valladolid, pero una y otra ofrecen semejanzas en el trabajo, muy principalmente en el modo cómo presentan trazado el cabello, que se parece, á su vez, al del Cristo de la Luz, en el Museo de esta última ciudad, y que no cabe duda que es de Gregorio Hernández. También la Dolorosa de este artista, que se guarda en dicho Museo, tiene el rostro muy parecido al de la Magdalena de San Miguel *(fig. 66)*, y la mano izquierda de la conocida Piedad del Museo es muy semejante, por su dorso redondeado, sus dedos cortos y carnosos en la primera falange y el movimiento de contracción de todas sus articulaciones, á la que apoya en su pecho la imagen de Pontevedra. Hay que advertir, además, que por tradición local ha sido siempre atribuída á Hernández esta Magdalena, no así la de Valladolid, que se supone traída de Italia.

Tengo todavía otra razón para suponer de Hernández estas Magdalenas, ó á lo menos inspiradas en otra tercera suya, y es que uno de sus discípulos, muy mediano y muy falto de personalidad, que no hizo otra cosa que imitar servilmente á su maestro, ha dejado en la iglesia

de San José, de Gijón (1) otra Magdalena (*fig. 67*) de escasísimo valor artístico, pero que no cabe duda de que es una reproducción del mismo tipo. Su autor, Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano de mediados del siglo XVII (2), trabajó con Hernández en Valladolid, durante la residencia de Felipe III, y al morir su maestro, en 1636, fecha en que Mena no contaba más que ocho años, volvió á su país, de donde ya parece que no salió más. Allí se dedicó á reproducir los tipos que había creado su maestro, y las muchas imágenes que ha dejado en Oviedo, Gijón, Avilés y otros puntos de Asturias, son en su mayor parte copias malas de estatuas conocidas de aquél. ¿No autoriza esto á suponer también á la Magdalena de Gijón, como repetición de alguna escultura de Hernández? ¿Y no es probable que sea ésta una de las dos estatuas de Pontevedra ó Valladolid, especialmente ésta? De todos modos, sean ó no de Hernández estas Magdalenas, lo que sí es seguro es que el tipo existía ya antes de 1664, en que Mena labró la suya, y que venía repitiéndose y evolucionando durante toda la primera mitad del siglo XVII. Tal vez la primera nota, y la más sentida de este tipo, la pudiera dar el hermoso Santo Domingo, del Greco, que se conserva en San Nicolás de Toledo.



Fig. 67. — Gijón. Iglesia de San José. Magdalena, de Luis Fernández de la Vega.

(*Fot. del autor.*)

También la policromía de la estatua de Madrid es muy semejante á la de las esculturas de Hernández y por último debe notarse la

(1) Estuvo antes en la del Carmen, que es donde la citan Jovellanos y Cean.

(2) Dan noticias de este escultor Cean Bermúdez en su *Diccionario*, y Jovellanos en su *Carta décima á D. Antonio Ponz* y en los manuscritos inéditos conservados en la biblioteca del Instituto de Gijón.

coincidencia de que tanto la iglesia de San Bartolomé, de Pontevedra, como la de San Miguel, de Valladolid, y San Felipe Neri, de Madrid, pertenecían en el siglo XVII á los jesuítas, lo que hace pensar si serían éstos los transportadores de la idea, haciendo ver á Mena dibujos, bocetos ó réplicas de la estatua gallega ó de la castellana.

De no ser ellos los intermediarios, pudiera tenerse por tal otra efigie del mismo tipo que se conserva en la clausura de las Descalzas Reales, de Madrid y que también da la impresión de ser obra de escuela castellana. Esta imagen se debía encontrar en el convento con anterioridad á 1615, fecha en que Fray Juan Carrillo publicó su obra (1), donde la cita en este párrafo, que indudablemente se refiere á ella. *En la huerta ay vna ermita de la gloriofa Madalena, con vna imagen fuya, á la qual las religiofas tienen muy grande deuocion. . .*

Pero si la creación del tipo no se puede asignar á Mena, hay que reconocer que lo ha mejorado y ha encarnado en él su propia inspiración. Expresa esta imagen, como el San Francisco de Toledo, un máximo de arrobamiento y exaltación mística que tan en consonancia estaba con el temperamento del autor; pero siendo así, marcan una y otra dos momentos distintos, dos aspectos de una misma pasión, perfectamente diferenciados y percibidos con toda su complicación y riqueza de claro oscuro. No representa ésta, como aquélla, la inquietud mística de un alma buscando un ideal que sólo entrevé en el mundo confuso de sus propias ilusiones. Aquél es un espíritu anhelante, con una sed de amor que no acaba de ser satisfecho, cuyo objeto no se encuentra en todos los casos, y aun en éstos, siempre se le ve de lejos y hay que ir á él con un esfuerzo enorme de concentración espiritual, y los que alguna

(1) *Relación histórica de la real fundación del Monasterio de las Defcalças de Santa Clara de la villa de Madrid, 1616* (fol. 55).

vez llegan, más lo sienten que lo miran, más lo perciben en el interior del alma que delante de los ojos. En esta Magdalena el objeto de amor se tiene delante, en la propia mano; no hay esfuerzo para buscarlo ni vaguedad al entreverlo. El espíritu se concentra aquí también, pero es sólo para amar. El alma ésta, como describe la santa antes citada, *no querría otra cosa hacer sino alabar al Señor, y está, cuando está en este gozo, tan embebida y absorta, que no parece que está en sí, sino con una manera de borrachez divina, que no sabe lo que quiere, ni qué dice, ni qué pide.* Quizás también se deleite en sufrir con ansia de sacrificio, y aquí precisamente es donde hay vaguedad, tenuidades, armonías y refinamientos sentimentales. En este deleite en el dolor y en esta inquietud por no amar bastante, es donde Mena ha puesto toda la riqueza de su observación de la Humanidad y todo el vigor de sus medios expresivos. El arte suyo ha sabido encarnar así, en síntesis genial, las dos ideas fundamentales del pensamiento cristiano: el sufrimiento y la felicidad.

La ejecución está en el mismo tono de simplicidad y energía que ya puso en las obras anteriares y que requería además la naturaleza del asunto. Ahora, que tratándose de un cuerpo de mujer y queriendo poner en él recuerdos de una belleza muy marchitada ya por la penitencia, las delicadezas tenían que ser mayores, el modelado más fino y los toques no se podían dar con tanta rudeza. Sin embargo, el esqueleto de la cara es vigoroso y acusado, sin que con esto exagere la demacración. Más energía revela ese rostro femenino que el de muchos varones del mismo artista. Los párpados superiores ofrecen la consabida curva, marcadísima, á continuación de los lagrimales. Las cejas, oblícuas y poco pobladas. La cavidad orbitaria muy profunda por su parte interna. Los pómulos salientes, y bajo ellos un plano de demacración suavísimo y perfectamente modelado. Se notan señales de haber habido dos lágrimas de cristal, por lo menos. La cara, en su parte inferior, es ancha, y ancha también y visible en todo su borde, la mandíbula. El mentón,



Fig. 68. — Madrid. Museo Arqueológico.
Santa María Egipciaca.
(Fot. del autor.)

muy fuerte. La boca y la nariz, secas y espiritualizadas. El labio superior, algo duro, con el surco subsanal muy acusado. Los ojos tienen una fijeza con algo de extravismo, que imponen por la intensidad que dan á la mirada. Los brazos y los hombros son de un modelado blando, y las manos, sobre todo la que tiene en el pecho, finísimas y señoriles. Los hombros algo estrechos, y los pies, aunque menos idealizados que las manos, son también de una perfecta ejecución. Lástima que la cabeza sea un poco desproporcionada.

La policromía es mate y muy pálida. Los labios, exangües, y un ligerísimo matiz carminoso que apunta en las mejillas y en el párpado inferior, aumentan el aspecto febril de la figura. El pelo es castaño claro y casi rubio en la parte superior de la cabeza.

El Cristo que contempla es de un trabajo muy somero, pero admirablemente ajustado y de muchísimo espíritu. También está pintado con una gran sencillez.

MADRID. MUSEO ARQUEOLÓGICO. SANTA MARÍA EGIPCIACA (Figura 68.)

Ésta es una hermosísima estatua que ha entrado hace dos años á enriquecer nuestro Museo por legado de su propietario el coleccionista D. Cristóbal Ferriz.

Aunque presenta la misma actitud que la Magdalena de la Visitación, no intenta imitar su espíritu, pareciendo más bien un salto atrás para buscar otra vez la belleza y la gracia de la Virgen de Belén, de Málaga. Aquí el fervor religioso está débilmente sentido, en cambio la hermosura de la mujer, las morbideces de su carne y el encanto de su juventud han sido las aspiraciones que han guiado al artista. Tal vez sea ésta la escultura más sensual de Pedro de Mena.



Fig. 69. Madrid. Iglesia de San Andrés.
Cristo de Nuestra Señora de Gracia.

(Fot. del autor.)

El trabajo no está tan cuidado como el de

la Magdalena, y se le notan algunas imperfecciones anatómicas en la osatura del hombro derecho. Es de todos modos una preciosa estatuita, que no sería extraño que hubiese sido tallada con alguna anterioridad á aquélla, aunque no me inclino á creerlo.

Fig. 70. —Madrid. Iglesia de San Andrés. Crucifijo de Nuestra Señora de Gracia (detalle).

(Fot. del autor.)

MADRID. PARROQUIA DE SAN ANDRÉS. CRUCIFIJO

(Figuras 69 y 70.)

Este es el Crucifijo que cita Cean como existente en la derruída iglesia de Nuestra Señora de Gracia, y que atribuye á Pedro de Mena. Es una hermosa escultura, de expresión bastante bien sentida y de proporciones elegantísimas, aunque quizás algo alargadas. La ejecución, en ocasiones admirable, peca en otras de dureza y descuido, sobre todo en el pecho, que por la manera como está tratado se diferencia mucho de la técnica empleada por Mena en otros desnudos. En cambio, la cabeza presenta todos los ca-

racteres de su modelado, y aunque de expresión algo declamatoria, es un bellísimo trabajo. Los brazos y las piernas son delicadísimos, y recuerdan mucho por su colocación y su talla á los del Cristo de Santo Domingo, de Málaga. Del mismo modo que en éste, se hallan dispuestos los paños de la pureza. Aunque no la crea, como se ha supuesto, una de las mejores obras de Mena, es, á pesar de sus defectos, una imagen excelente, que goza de justo renombre.

MÁLAGA. IGLESIA DE LOS MÁRTIRES. DOLOROSA

(Figura 71.)

Esta hermosísima cabeza (pues lo demás es de vestir), aunque de un trabajo sumamente sobrio y simplificado, es quizás la escultura más rica de expresión y mejor sorprendida de todas las de Pedro de Mena.

No es otra cosa que un simple estudio del dolor humano, una visión directa y personal de un momento psicológico, que sorprende por su vitalidad y emociona por su feliz expresión. Todo está en esta cabeza observado y sentido; no hay un sólo prejuicio artístico ni receta de taller de las que tanto abundaban, incluso en otras esculturas posteriores del mismo artista. Se ha escogido el instante pasional en que el sufrimiento, en fuerza de ser agudo, llega á producir un cansancio, un desvarío, un abatimiento moral que deja el alma insensible y destrozada. Esa pobre mujer, rendida de llorar, se detiene un momento á contemplar su dolor. Los ojos muy abiertos y muy fijos, casi de loca, no miran. La atención, si la hay, está puesta en el interior. Tampoco lloran ya. Tras de ellos están pasando cosas muy tristes, tranquilas ahora, pero violentas un momento antes, aunque nunca debieron ser estridentes.

La ejecución se unifica á expresar. Nada hay desligado de este fin,

nada anedóctico. Los ojos, donde está concentrado todo el interés de la cabeza, no son esta vez de cristal. Mena ha querido tallarlos en la madera por sí mismo; creo firmemente que también ha sido él quien los ha pintado. Las pestañas tampoco son de pelo, ni están simuladas con un toque negro dado con el pincel; se ha dejado el párpado calvo para que nada vele el desvarío de la mirada. Esta es de una fuerza tal, que impone. Las cejas son ligeramente oblícuas, pero sin exageración ni esquematismo, porque no son ellas las que aportan la línea fundamental á la expresión: son un simple elemento y nada más. Los párpados inferiores están enrojecidos por el llanto, y este ligerísimo tinte basta para acentuar y dar fuerza de vida á aquel dolor. El cabello suelto cae al descuido y sin artificios, y las demás facciones prestan su concurso sin muecas ni contorsiones de arte vulgar. Es ésta una mujer hermosa, verdaderamente hermosa, inspirada por la realidad misma, expresando un sentimiento también muy vívido y ofreciendo las notas esenciales que ofrece la belleza de la mujer de Málaga.

Se ha supuesto que esta imágen fué primitivamente un San Juan, convertido luego en Dolorosa. Aunque esto no sería absurdo, no lo estimo probable. Las facciones son muy de mujer y de mujer muy andaluza; el dolor muy de madre, y las relaciones con otras Vírgenes del mismo escultor muy íntimas.

MÁLAGA. IGLESIA DE LA VICTORIA. DOLOROSA

(Figura 72).

Perteneció este busto á los Marqueses de Mollina, cuyos descendientes conservan todavía el patronato sobre la capilla en que se encuentra. Representa una mujer hermosísima y solo eso. La expresión de dolor está dada con unos toques más esquemáticos que observados,



Fig. 71. — Málaga. Iglesia de los Santos Mártires. Dolorosa (de vestir).

(Fot. del autor.)

que imprimen un sello convencional y vulgar. El trazo de algunas líneas (cejas, párpados, labio superior) es duro y parece también hecho de memoria. La toca, dispuesta en forma de techo de tartana para encuadrar el rostro y concentrar en él la atención, es una reminiscencia de la capucha del San Francisco de Toledo, que completada con el color, ordena y gradúa los efectos y compone bastante bien, pero no teniendo aquí una explicación tan clara la rigidez de esa tela como la tenía allá. Las manos, por excepción en Mena, son esta vez bastas y descuidadas en su trabajo. El mismo ropaje del manto es pobre de ejecución en su modelado y no hace buen efecto.



Fig. 72. — Málaga. Iglesia de la Victoria. Dolorosa.

(Fot. de la Escuela de Artes de Málaga.)

Sin embargo, este busto, en el que se ve la tendencia á halagar únicamente los gustos del vulgo; que se podría calificar de populachero, tiene, á pesar de todo, algo muy sentido y muy personal, que produce efecto, y es la distinción de su porte, su tristeza delicada y señoril, sin el menor vislumbre de desentonos plebeyos. No tiene la fuerza honda de otras esculturas de Mena, pero asoma ya en él la nota suave, algo frívola si se quiere, pero de frescura juvenil y de buen tono. ¡Lástima



Fig. 74. — Málaga. Catedral. San Pascual Bailón.

(Fot. del autor.)

que al mismo tiempo se inicie el manierismo en el artista! Es demasiado bonita esa mujer para producir una emoción profunda de belleza, pero tiene tantos encantos y tantas gracias, que se goza con mirarla y hasta se siente emoción ante su dolor estilizado.

La policromía se empasta perfectamente con la talla; las pequeñísimas ondulaciones del modelado se completan y se acentúan con ligeros matices de color. Si los ojos y el labio superior son efectistas y de labor seca, el resto de la cara, y especialmente las mejillas, tienen el sello de la observación directa y dan la sensación de una piel joven y aterciopelada. La ligera tinta carminosa, que bordeando los párpados inferiores se viene á esfumar en las partes carnosas del rostro, es un toque de mucha fuerza dramática y que hace resaltar muy bien la riqueza y blandura de la talla. De mucho efecto son también, aunque no de tan buena ley, las lágrimas de pasta roja y las pestañas de pelo natural. La encarnación, en su conjunto, es mate y pálida, como lo son casi todas sus esculturas de este tiempo.

Cubre á esta imagen un manto azul celeste con una franja hecha á punta de pincel, imitando un bordado de oro. Bajo este manto se ve



Fig. 73. — Málaga. Catedral. San Pascual Bailón.

(Fot. del autor.)



Fig. 75. Málaga. Iglesia de Santiago. San Francisco de Borja.

(Fot. del autor.)

Fig. 76. Málaga. Iglesia de Santiago. San Francisco de Borja.

(Fot. del autor.)

una toca finísima, quizás lo mejor tallado de todo el ropaje, de un blanco apagado por un ligero tono gris. Y ya en el fondo, cubriendo el pecho y asomando las mangas, una túnica roja, que es la única nota vigorosa en el dulce medio color de toda esta policromía.

El estado de conservación es perfecto.

MÁLAGA. CATEDRAL. SAN PASCUAL BAILÓN

(Figuras 73 y 74.)

En esta preciosa estatuita, que no ha sido citada por ningún crítico, no hay que buscar como nota dominante el sentimiento exaltado que expresan otras tallas de Pedro de Mena. Lo que en ella cautiva es la gallardía, la elegancia juncal, la gracia juvenil del movimiento y la proporción.

Un frailecito adolescente, casi un niño, en actitud quizás algo artificiosa, pero adorable por su infantilismo y su finura, presenta el ostensorio á la adoración. Es una figura muy delicada, trabajada con gran esmero y que cautiva y encanta. El pie que se adelanta, la mano que apenas toca el pecho



Fig. 77. Málaga. Iglesia de Santiago. San Francisco Javier.

(Fot. del autor.)



Fig. 78. — Málaga. Iglesia de Santiago. San Ignacio de Loyola.

(Fot. del autor.)

y la inclinación lánguida de la cabeza, son detalles tal vez un poco ligeros y femeniles, pero de un refinamiento y una distinción supremas.

Los paños recuerdan mucho á los del San Francisco y los de San Pedro Alcántara, del tipo Villadarias, pero aquí son más blandos, más suaves y de mayor perfección. Por eso me parece esta escultura posterior á aquéllas. La línea de pliegues que, partiendo de la mano baja hasta los pies, sin interrumpirse en el cordón, acusando la posición de las piernas y acentuando la airosidad del movimiento general, es un gran acierto de composición y de ritmo, que ya se inició en aquellas imágenes y que aquí alcanza su completo desarrollo. La inclinación de la cabeza no es más que la continuación de esa línea, cuya cadencia viene á terminar.

Esta figurita mide, sin peana, 89 centímetros, y procede de un antiguo convento de monjas.

Se encuentra colocada junto á la salida á los jardines del Sagrario, en el altar de San Francisco.

MÁLAGA. PARROQUIA DE SANTIAGO. CUATRO BUSTOS DE SANTOS JESUÍTAS (Figuras 75 á 79).

También es Palomino quien cita con gran elogio estos bustos, que representan á San Francisco de Jerónimo y de Borja, San Ignacio y San Francisco Javier, y que se hallan distribuídos en las capillas del Sagrario y del Pilar.

Son simples estudios del natural, con poco sentimiento religioso, pero donde el verismo del coro aparece fundido con las nuevas tendencias que siguieron al viaje á Madrid. Se persigue en ellos la vida y el carácter ante todo, pero también se busca y se logra encontrar belleza, gracia, delicadeza y acento espiritual.



Fig. 79. — Málaga. Iglesia de Santiago. San Francisco de Jerónimo.

(Fot. del autor.)

El más viviente y el más expresivo de los cuatro me parece ser el San Francisco de Borja, de facciones algo semejantes á las del San Pascual Bailón, de la catedral *(figuras 73 y 74)*, y al San Diego de Alcalá de la iglesia de San Antón, de Granada *(fig. 80)*, de la

que muy pronto me voy á ocupar. La mano, de dedos largos y señoriles, que parece acaricar el corazón, obedece al mismo sentimiento que en la Magdalena de Madrid, pero alcanza aquí mayor delicadeza en su movimiento, aunque no tanta pasión. El modelado es en todas ellas de una perfección admirable. Quizás el San Francisco Javier, con la misma expresión mal sentida, que el del Coro, sea la más endeble y disienta algo de sus compañeras.

GRANADA. IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD. SAN DIEGO DE ALCALÁ (Figura 80.)

También se ha atribuído á Cano esta escultura, y cuando se ha venido á la evidencia de que esa filiación era errónea se ha supuesto de autor desconocido, tal vez del siglo XVI, ó primera mitad del XVII.

Yo estoy convencido de que este trabajo es de Mena, como ya tenía indicado el Sr. Gómez Moreno (1), aunque no haya expuesto sus razones. Fundo esta creencia en la similitud de factura que me parece encontrarle con otras estatuas del artista. El plegado de las telas del pecho presenta la misma disposición que en los San Pedro Alcántara, del tipo Villadarias *(figuras 51 á 53)*, el San Francisco de Toledo *(fig. 54)*, el otro San Diego de Alcalá, del Ángel *(fig. 12)* y el San Pascual Bailón de la Catedral de Málaga, que se acaba de ver *(figuras 73 y 74)*. En todas se nota un triángulo formado en el centro del pecho por dos pliegues que descienden oblicuamente, y cuyo vértice inferior trunca el cordón. También las manos, y los paños que recogen, se hallan dispuestas del mismo modo que su homónimo del Ángel Custodio. Y estas ma-

(1) *Guía de Granada.*



Fig. 80. — Granada. Iglesia de San Antón. San Diego de Alcalá.

(Fot. del autor.)

nos y los pies son iguales en ejecución y hasta en forma á los del San Juan de Dios (*figuras 82 y 83*) de la parroquia de San Matías de Granada, y San Francisco Javier y de Jerónimo de Santiago en Málaga. Por último, la razón que más me convence, es el parecido que existe entre el rostro de esta imagen y el del San Pascual de Málaga (*figuras 73 y 74*), delatando ambos al mismo modelo, retratado con la misma perfección.

Esta identidad de modelos, en ambas de la misma edad, y las semejanzas de ejecución, parecen indicar una fecha cercana en la talla de una y otra, y desde luego posterior al viaje á Madrid.

También es ésta una soberbia estatua de santito joven, inocente y fervoroso, que se extasía en su contemplación mística y que junta al acento pasional que le anima el candor y la gracia de su figura.

Es algo mayor de tamaño natural.

GRANADA. IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD. SAN PEDRO ALCÁNTARA (Figura 81.)

Otro San Pedro Alcántara, del mismo tipo Villadarias, pero más proporcionado y también perfectamente sentido. El ropaje y la ejecución de la cabeza y de las manos están tratados con algo de dureza. Es mayor que el natural.



Fig. 81.—Granada. Iglesia de San Antón. San Pedro de Alcántara.

(Fot. del autor).

GRANADA. IGLESIA DE SAN MATÍAS. SAN JUAN DE DIOS

(Figuras 82 y 83.)

Aunque esta escultura ha sido atribuída á Cano y á Risueño, bastaría compararla con las Magdalena y Egipciaca de Madrid (*figuras 62, 63 y 68*) y con el otro San Juan de Dios, de Málaga (*fig. 128*), para apercibirse de la íntima relación que guarda con ellos, ofreciendo su misma actitud y su mismo espíritu, aunque mucho más acusado y más vigoroso. En la Magdalena, tal vez por tratarse de una mujer, se ha puesto una nota de juventud y de belleza agostadas por la penitencia, y algo también de dolor, que dan á la efigie un soplo de poesía. En este fraile no hay nada de eso. Hay amor como allá; hay un transporte místico en su momento más agudo; hay concentración absoluta del espíritu en el objeto amado y abstracción del resto de la vida. Pero á más de esto, hay energía, rudeza, ímpetu en la pasión y resolución entusiasta. Este frailote tosco, casi agreste, mira á su Dios frente á frente, muy de cerca, achicándolo quizás, pero engrandeciéndose á sí mismo con el arranque varonil de su entusiasmo y entregándose por entero, sin reservas ni mezquindades, al ideal supremo de su existencia. No hay ternuras en su amor, ni refinamientos y delicadezas femeniles; pero hay fuego de alma, virilidad, arrebato. Será tosco, zafio, rudo, pero no es vulgar ni pasivo. La fuerza y el vigor de su mirada dejan adivinar un mundo de heroicidades y sacrificios, de locuras y desvaríos, que lo mismo pueden llevar á una vida de abnegación y tristezas, como al campo de batalla ó al martirio. Donde no irá nunca es al desierto y al ayuno, como parece encaminarse el místico de Toledo. Si la oración de éste es un suspiro, la del de Granada parece una interjección ó un grito. De todos modos, aquélla y la Magdalena, y los Pedro Alcántara, no pare-



Fig. 82. — Granada. Iglesia de San Matías. San Juan de Dios.

(Fot. del autor.)



Fig. 83. — Granada. Convento de San Matías. San Juan de Dios (detalle).

(Fot. del autor.)

cen más que simples tanteos para llegar á éste; un crescendo que tiene aquí su nota más entusiasta y más inspirada. Podrán pasar los tiempos, mudar las creencias, cambiar los ideales, pero el apasionado amor de este santo será eterno, como eterna y definitiva será siempre una obra artística, aun cuando nazca ó la inspiren modalidades pasajeras del ambiente, si el autor ha sabido entregar su alma de un modo total y sin reservas y ha conseguido expresar en ella alguna nota esencial é invariable de la humanidad.

Los medios materiales que Mena ha puesto en esta escultura están en íntima relación con el ideal que ha perseguido. Una serie de toques nerviosos, muy amplios y muy valientes, al mismo tiempo que han ido tallando, han ido dando expresión y vida á las pequeñas superficies y al conjunto total de la figura. Apenas se ha empleado más que la gubia; la escofina y la lija sólo han terminado las partes desnudas. Las manos y los pies, los más plebeyos, y puede ser que los más admirables que haya trazado Mena; el cuerpo robusto y duro en sus movimientos, sin soltura ni gracia; el cuello, que se dobla con tanto trabajo, y como obedeciendo á las imposiciones del espíritu; la boca, de labios gruesos y apretados, denotando resolución y firmeza; la barba contraída; la nariz tan acusada, y aquellos ojos absortos y abstraídos en la cruz, reflejando tan intensamente la concentración interior, cubiertos por unas cejas finas, matizadas, pero enérgicas y de trazo seguro, y por aquella frente tersa, suavísima en su modelado. La armonía de todas estas partes y la vitalidad del conjunto hacen de este trabajo una de las obras más fuertes y quizás la más hermosa que haya producido nuestro siglo XVII. Todo es aquí vigoroso y apasionado: la idea, la ejecución, el interés que despierta. No hay detalle que no emocione por sí mismo y no contribuya á la impresión general. Sirve de ejemplo la mano recia y basta que se posa sobre el pecho. No se concibe mayor fuerza de expresión que la de este detalle. Se está esperando que se cierre en un movimiento convulso, ya latente en ella, para arrancar un puñado de

alma y entregarla en ofrenda. La otra aprieta la cruz como pudiera apretar un martillo, con el mismo vigor. ¡Cómo armonizan con el fuego, la penetración y el brío de la mirada! El amor exaltado de este fraile asusta, porque pudiera no ser inofensivo y manso como el del San Francisco de Toledo. ¡Pero qué vulgares resultan luego todas las miradas, todos los hombres y todos los amores! Después de este coloso de inspiración, la vida misma y la realidad parecen insignificantes.

En cuanto á la atribución que hago de esta estatua á Mena, descartando á Cano y á Risueño, me baso en que no encuentro relaciones de técnica ni de espíritu con los trabajos de esos artistas, y en que además de su semejanza de actitud, tendencia é ideales, con la Magdalena de Madrid, la Santa María Egipciaca del Museo Arqueológico y el San Juan de Dios, de Santiago en Málaga, presenta en su ejecución mucho parecido con esta última escultura, y principalmente en la técnica de los ropajes, en las mangas sobre todo, donde se repiten de un modo igual los mismos toques de gubia y se complican y quiebran los pliegues de idéntica manera para formar un conjunto tan parecido que se diría copiado el uno del otro. Si para atribuirla á Risueño no se ha encontrado otra razón que lo tumultuoso del ropaje, téngase presente que efigies con ropaje más tumultuoso que éste ha ejecutado Mena en todos los tiempos de su vida. Sirvan de ejemplo, además del citado San Juan de Dios, de Santiago, las dos Concepciones de Alhendin (*fig. 6*) y el Angel Custodio (*fig. 9*), una gran parte de las estatuitas del coro, principalmente el otro San Juan de Dios, y la Virgen de Belén (*lámina de la portada*), de Santo Domingo, cuyas telas, especialmente las del manto, que terminan por abajo la composición, son mucho más movidas, más abundantes y quebradas en el plegado y de un trabajo muy similar al del hábito de este santo. Las manos y los pies, tan gruesos y tan plebeyos, aunque parezcan raros en la obra de Mena, no son tampoco una excepción, porque cortas y bastas son también las manos de la Dolorosa de la Victoria (*fig. 72*), y las mismas proporciones y los

mismos toques presentan las manos y pies de los San Diego de Alcalá del Angel Custodio y San Antón (*figuras 12 y 80*), que están acusando la misma gubia. La cabeza no ofrece parecido de facciones con la de ninguna otra escultura del artista, pero sí de factura, en la manera de tratar el cabello corto — véanse los San Diego de Alcalá citados y el San Pascual Bailón (*figuras 73 y 74*) —, en el dibujo de las cejas — las de San Juan de Dios de Santiago y Vélez (*figuras 128 y 129*) — y el fundido de los planos en el modelado, que es el mismo que ofrecen todas las obras bien trabajadas de este autor.



Fig. 84. — Granada. Iglesia de San Matías. Santa Teresa.

(*Fot. del autor.*)

GRANADA. PARROQUIA DE SAN MATÍAS. SANTA TERESA

(Figura 84.)

Hace pareja á la anterior, con la que tiene mucho parecido de ejecución y hasta de facciones, pero bastante menos inspirada y muy inferior en mérito artístico. Es, sin embargo, una hermosa escultura que se apreciaría en todo su valor si no la perjudicara tanto la belleza extraordinaria de su compañero.

GRANADA. CATEDRAL. CONCEPCIÓN (Figura 85.)

Esta imagen, muy difícil de estudiar y aun de ver, por la gran altura en que está colocada y pésimas condiciones de luz en que se en-



Fig. 85. — Granada. Catedral. Concepción en el retablo de Santiago.
(Fot. del autor.)

cuentra, me parece una nueva reproducción de la Concepción de la sacristía de la catedral *(fig. 10)* y del Ángel Custodio de Granada *(figura 9)*. La considero, pues, repetición de un antiguo modelo de Cano, utilizado más de una vez por Mena, pero que ofrece en este último ejemplar un sentir más personal y una técnica más avanzada; y como esta técnica me parece también algo semejante á la de las efigies de San Matías *(figuras 82 y 84)*, me inclino á suponer, siempre con mucha inseguridad, que haya sido tallada hacia el mismo tiempo.

Se encuentra en la parte más alta del retablo de Santiago, cuya imagen titular se debe á Alonso de Mena, padre de Pedro.

GRANADA. IGLESIA DE LA MAGDALENA. SAN JOSÉ Y SAN NICOLÁS DE TOLENTINO (Figuras 86 y 87.)

Cita estas esculturas el Sr. Gómez Moreno, advirtiendo que el San Nicolás de Tolentino procede del convento de San Agustín y es de Pedro de Mena, y que la otra también parece suya. Abonan esto, en cuanto al San Nicolás, su similitud con el San Joaquín de San Felipe, en Málaga *(fig. 90)*, y el parecido técnico de sus paños con las estatuas de Murcia *(figuras 100 y 102)*, y las de San Antón *(figuras 103 y 105)*

y Angel Custodio *(figuras 106 y 108)* en Granada. El San José revela el mismo modelo que el Cristo que contempla el San Juan de Dios de la parroquia de San Matías con igual disposición del cabello y



Fig. 86. — Granada. Iglesia de la Magdalena. San Nicolás de Tolentino.

(Fot. del autor.)



Fig. 87. — Granada. Iglesia de la Magdalena. San José.

(Fot. del autor.)

barba, las mismas facciones y la misma ejecución (1), y también recuerda bastante, aunque no tanto, el rostro del otro San José de la iglesia de San Felipe, de Málaga *(fig. 88)*.

Son dos buenas esculturas que, aunque de distintas procedencias, parecen del mismo tiempo.

---

(1) Me limito á señalar estas coincidencias pero sin la pretensión de probar nada con ellas, porque este Cristo del San Juan de Dios parece ser de otra mano.

MÁLAGA. IGLESIA DE SAN FELIPE. SAN JOSÉ, SANTA ANA Y SAN JOAQUÍN (Figuras 88 á 90.)



Fig. 88. — Málaga. Iglesia de San Felipe. San José.

(Fot. del autor.)

De estas esculturas solamente el San José ha sido atribuída por el Sr. Torres Acevedo á Pedro de Mena. Las otras dos me parece que han pasado desapercibidas para todos los escritores que hasta ahora se han ocupado de este escultor, á pesar de ser las que, en mi opinión, ofrecen más claramente los caracteres de su arte, muy señaladamente la Santa Ana.

Al San José le encuentro exagerada dureza en el ropaje quebraduras más abundantes y más violentas que las que se suelen ver en las obras de Mena, y otros detalles de técnica que me hacen dudar algo. En cambio tengo que reconocer que existe un gran parecido de rasgos y de modelado entre este San José y los que se conservan en el Carmen *(fig. 91)*, de Málaga, y en San Nicolás, de Murcia *(fig. 100)*. También el Niño se parece mucho al de esta última ciudad, y las mismas telas, si vistas aisladamente sorprenden y perturban, comparadas con las de estas otras dos puede parecer más verosímil la filiación. La actitud y la disposición de los paños es también muy semejante en las tres tallas.

La Santa Ana, por el contrario, no me ofrece dudas. Encuentro

en ella perfectamente señalados todos los caracteres de Pedro de Mena. La posición, el ropaje, el movimiento, el modo de tratar las manos y las caras, todo me parece típico y caracterizado hasta la evidencia. No debo señalar en este caso identidades entre ésta y los detalles de otras esculturas, porque creo que bastará una simple ojeada y comparación con las demás. Sólo me permitiré observar de nuevo que en el rostro de



Fig. 89. — Málaga. Iglesia de San Felipe. Santa Ana.
(Fot. del autor.)

esta estatua, aunque más realista y más envejecido, no es difícil reconocer al mismo modelo que sirvió para la Virgen de Belén *(lámina de la portada y figura 41)*, aunque allí el idealismo del artista haya modificado algo las facciones.



Fig. 90. — Málaga. Iglesia de San Felipe. San Joaquín.
(Fot. del autor.)

El San Joaquín, de técnica muy semejante á la Santa Ana y á todas las demás de Mena, recuerda además por su

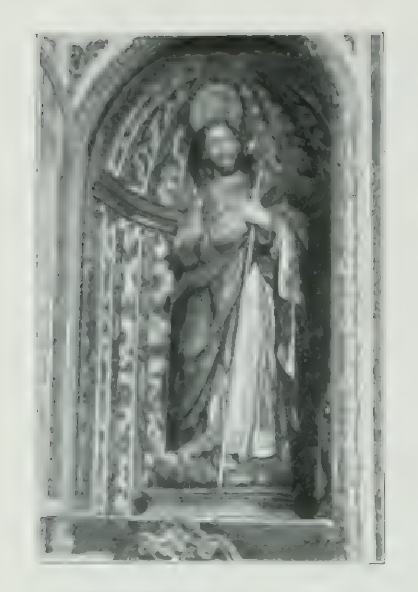


Fig. 91. — Iglesia del Carmen. San José.

(Fot. del autor.)

actitud al San Nicolás de Tolentino, de la iglesia de la Magdalena, de Granada *(fig. 86)*.

Creo además que estas tres imágenes, que se ve están hechas para el mismo retablo, son del mismo tiempo, sin que esto sea decir que del mismo año exactamente, ya que me parece la Santa Ana algo más antigua que el San Joaquín, y éste á su vez, más antiguo también que el San José. En cuanto á la época que debieron ser tallados, las concomitancias técnicas con el San José de Murcia, la edad que representa la Santa Ana, recordando al mismo tiempo la de la Virgen de Belén y su fecha aproximada de ejecución, y el parecido entre los niños de Murcia y de acá, me inclinan á suponer que éstas se hicieran hacia 1670 ó 73, poco antes de labrarse la de Murcia.

El valor artístico es muy desigual. La Santa Ana es una escultura hermosísima, esbelta, fina, distinguida y viviente, y las otras dos, particularmente el San José, son muy inferiores, más fríos y más amanerados.

La policromía, bastante cuidada y muy semejante á la de otras estatuas suyas, no es, sin embargo, de lo más sobresaliente. El San José viste una túnica de color ocre rojizo oscuro y manto plomeado. El manto de San Joaquín es rojo y su túnica verde. Y la Santa Ana, con manto y túnica del mismo color que el de San Joaquín, deja ver bajo aquél unas tocas blancas.

El tamaño de estas figuras es algo mayor que el natural.

MÁLAGA. IGLESIA DEL CARMEN. SAN JOSÉ

(Fig. 91.)

Después de lo que acabo de exponer sobre el San José de la iglesia de San Felipe, que tantas relaciones tiene con éste en cuanto á parecido de rostro, técnica y hasta valor artístico, sólo me queda que decir aquí que me parece algo mejor que aquél, pero nada más.

Cita á esta imagen el señor L. de la Vega.

MÁLAGA. IGLESIA DE SAN AGUSTÍN, DOLOROSA

(Fig. 92.)

La frente, ojos y nariz de esta Dolorosa están tratados del mismo modo que la de la Victoria *(fig. 72)*, hasta el extremo de que la línea que dibujan las cejas parece una reproducción exacta de las de ésta. La boca, á su vez, recuerda también la de la otra Dolorosa de los Mártires *(fig. 71)*; pero la ejecución, en general, parece posterior á la de ambas. Aunque ningún escritor la cite, la tradición constante viene atribuyendo esta escultura á Pedro de Mena, y así lo parece.

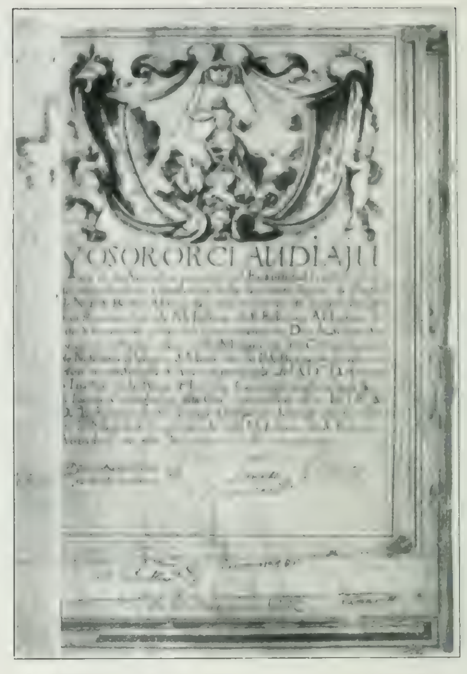


Fig. 92. — Iglesia de San Agustín. Dolorosa de vestir.

(Fot. de D. A. Díaz Bresca.)

Es una cabeza de belleza grande, pero de expresión y trabajo algo fríos y convencionales.





Figuras 93 y 94. — Málaga. Archivo del Cister. Cartas de profesión de las dos hijas mayores de Pedro de Mena.

(Fot. del autor.)

MÁLAGA. CONVENTO DEL CISTER. CARTAS DE PROFESIÓN DE LAS DOS HIJAS MAYORES DE PEDRO DE MENA

(Figuras 93 á 96.)

Es caso curioso, que las cartas de profesión que se conservan en el convento del Cister, de Málaga, ó no estén encabezadas con dibujos ó sean éstos muy sencillos y muy infantiles, hasta que en el año 1672 profesan las hijas de Mena, y aparecen ya encabezando sus cartas dos composiciones, que aunque no muy correctas ni muy estudiadas, denotan una firmeza y una soltura en la línea, que inclinan á suponer sean obra de un mismo artista experimentado en estas manchas ó bocetos. Después de esta fecha, ya entra la emulación entre las nuevas profesas,

y abundan los dibujos, más complicados que éstos, pero menos seguros también, más meticulosos y más pueriles.

Al contemplar estos encabezamientos y considerar que se trata de dos monjas artistas é hijas de otro artista, salta la idea de que pudieron estar hechos por ellas mismas ó por su padre, pues no parece probable que recurrieran á otra persona para que les hiciera lo que hasta entonces no había sido costumbre hacer y que podían ejecutar dentro de la familia. Era éste un lujo que se permitían, precisamente por podérselo permitir con gran facilidad.

También hay que desechar la idea de que cada monja se hiciese su propio dibujo, que se nota en ambos una tan perfecta unidad de composición, lo mismo que de trazo y hasta de factura en el sombreado, que no sería posible en obras de diferentes personas. Quedan, pues, las hipótesis de que una sola de las hijas fuese la autora de estos dos encabezamientos ó que el mismo Mena los hiciera en obsequio á ellas. Lo primero no parece probable después de comparar los diseños con los santitos del Cister *(figuras 1 y 2)*, que son obras indubitadas de estas monjas. En éstos, que más bien se podrían calificar de muñequitos finos, lo primero que sorprende y quizás lo que más cautiva, es la inocencia y el candor con que están ejecutados; no hay un solo bulto ni una sola línea que demuestre intención en su acuse; todo es inseguro, femenino, y pueril. En los dibujos, por el contrario, aunque el trazo no sea muy correcto, siempre es firme é intenta ser expresivo. La línea en su recorrido señala todo el contorno, sin interrupción aparente, y va marcando los pequeños valores, armonizándolos y sin correr nunca al descuido; los gruesos y los perfiles se alternan según la importancia de las luces ó las sombras que van acusando, y en todos los casos dejan ver una mano experimentada y de pulso seguro. No es posible que dos monjitas inexpertas que han demostrado su infantilismo al ejecutar el San Benito y el San Bernardo, sean las autoras de detalles tan vigorosos como las cabezas aladas, ó las que aparecen entre dos vo-



Fig. 95. — Málaga. Archivo del Convento del Cister. Dibujo en la carta de profesión de Sor Andrea María de la Encarnación.

(*Fot. del autor.*)

lutas, ó los niños que sostienen el cortinaje, en los dibujos del Cister.

Pero hay otras particularidades en éstos que ya indican más directamente la intervención de Pedro de Mena. Aunque son dos aguadas, procedimiento que permite al artista multiplicar á su antojo las medias tintas, el autor éste, apenas ha hecho uso de tal ventaja; parece como que no siente el esfumado; es pobre en sus gradaciones, y siempre que puede, prefiere acusar una sombra por medio de un trazo ó de un grueso intencionado en su línea, que con la sepia y el pincel. Este procedimiento revela la mano de un escultor.

Además de ésto, la manera de expresar los ropajes, que más parecen tallados, tiene grandes semejanzas con muchos de los ropajes de Pedro de Mena, y la misma composición del encabezamiento da la idea de un boceto de escultura decorativa, que ha de llevar en el centro una pintura. Es el sistema de concebir y de hacer de un tallista, y este tallista, no hay nada que se oponga á suponerlo Pedro de Mena.

Los asuntos son, efectivamente, dos cartelas decorativas, en el gusto de fines del siglo XVII, en cuyos centros lleva cada una una composición pictórica bastante peor dibujada, y que está en relación con el nombre que cada una de las hijas tomó al entrar en el convento. La carta de Sor Andrea María de la Encarnación muestra este misterio, y el de la Asunción la de la otra hija. El dibujo es deficiente por su descuido. No son más que dos bocetos hechos muy á la ligera para documentos que se habían de guardar en un archivo, pero que adquieren un gran interés por ser los únicos que hoy existen de Pedro de Mena, ya que parecen definitivamente perdidos los que, según el conde de la Viñaza, poseyó el Sr. Carderera, y que eran bocetos firmados de las estatuas de los Reyes Católicos, de la Catedral de Granada.

El tamaño total de estas cartas es de 0,34 × 0,225, y el de los dibujos de 0,14 × 0,225.



Fig. 96. — Archivo del convento del Cister. Dibujo en la carta de profesión de Sor Claudia Juana de la Asunción.

(Fot. del autor.)

CÓRDOBA. IGLESIA DE SAN FRANCISCO. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (Fig. 97.)

Esta escultura, dice Palomino, que se ejecutó en el año 1673, y no es probable que este escritor se equivocara tratándose de su ciudad natal, y habiendo él mismo trabajado, pocos años despues, en su Basílica, donde decoró con sus pinturas la capilla de Santa Teresa, y pudo muy bien adquirir sus noticias. Tiene, además, esta imagen mucho parecido en la técnica de su ropaje con las otras efigies de este tiempo, ó del que siguió inmediatamente en la obra general de Mena (San Antón y Ángel Custodio, en Granada; Dolorosas de San Pablo y de Servitas, en Málaga, etc.).



Fig. 97. — Córdoba. Iglesia de San Francisco. San Pedro Alcántara.

(Fot. del autor.)

Representa la última evolución del tipo Villadarias, con grandes variantes, sin embargo, y mucha menos intensidad anímica. Ya el artista comienza á tomar por norte los conocimientos acumulados por su estudio anterior, y muestra un arte cansado y anodino, falto de impresiones personales de la forma y vacío de un espíritu interno que dé vigor y acento vital. La cabeza ésta no tiene carácter ni dice nada: recuerda tan sólo á todas las otras cabezas que ha tallado Mena; pero no recuerda á las cabezas vivas, y muchísimo menos trasluce los movimientos pasionales de la vida psíquica.

En cuanto al trabajo, no ha investigado, ni ha logrado encontrar

por lo tanto, aquellos planos y curvas fundamentales que sintetizan en sí y tienen fuerza bastante para dar la expresión dominante de la forma. Ha intentado suplir esto acumulando accidentes y minucias, que faltos de una base sólida, pasan desapercibidos ó patentizan por su contraste lo insustancial del trabajo entero. No es ya el Mena que en la Catedral de Toledo ó en San Matías de Granada buscaba el fondo de la vida y generalizaba la forma, despreciando pormenores que no encajaban en el fin estético que se proponía; ni el que en el coro de Málaga copiaba la naturaleza hasta en sus más pequeñas nimiedades, pero sin perder nunca de vista la importancia verdadera de éstas, ni su relación con el todo. Aquí no hay finalidad prefijada, ni percepción de las palpitaciones de la vida, sino la talla de un artífice muy perito, que conoce y emplea todos los recursos de su oficio, ó tal vez el producto de una fábrica de imágenes bien montada, donde trabaja mucha gente bajo la dirección de un gran escultor.

MADRID. DESCALZAS REALES (EN LA CLAUSURA). ECCE HOMO (Figura 98.)

Las únicas noticias que hasta ahora se tenían, tanto de éste como de los otros dos bustos de Mena que hay dentro de la clausura de este convento, son debidas á D. Manuel Mesonero Romanos (1), á quien exclusivamente corresponde el honor de su descubrimiento.

El Ecce Homo es una escultura de ejecución irreprochable, aunque poco sentido en su expresión y con algo de hinchazón en su mo-

(1) El arte en las iglesias de Madrid. *Ilustración Española y Americana* de 8 de Abril de 1903.

delado. Lo verdaderamente admirable en él son las manos, bellísimas, y ejecutadas con gran amor. Siendo un hermoso busto, carece del vigor de otras obras del artista y no causa una impresión honda. Ya veremos cómo luego más tarde lo repite su autor, para otras monjas, y casi sin modificaciones.

En uno de los pliegues de la pureza presenta esta inscripción: *Ps. de Mena y Medrano. — Ft. Malaçe, anno 1673*. Se la puede contemplar, lo mismo que á la Dolorosa que sigue, durante los días de Semana Santa, en que las colocan en la iglesia.



Fig. 98. — Madrid. Descalzas Reales (en la clausura.) Ecce Homo.
(F. t. del autor.)

MADRID. DESCALZAS REALES (EN LA CLAUSURA). DOLOROSA

(Figura 99.)

Sobre el tablero de la peana de ébano, escrito con pintura blanca, presenta también este busto una inscripción que dice así: *Ps. de Mena Y me Drano Ft. Mal. . . c A. . . no 1673*.

Aunque algo afectada, es una escultura más hermosa que la anterior, sin que tampoco alcance el valor artístico de otros trabajos del mismo artista, que parece algo cansado y agotado en sus recursos.

La policromía está cuidadísima y combinada con el mejor gusto. Manto azul, toca blanca amarillenta, túnica carmín, mangas interiores moradas, cabello castaño. Surcando las mejillas se ven unas lágrimas de pasta. Los ojos son de cristal y las pestañas de pelo pegado, pero ya muy escaso.

MURCIA. IGLESIA DE SAN NICOLÁS, SAN JOSÉ Y PURÍSIMA CONCEPCIÓN (Figuras 100 y 102.)

Cean Bermúdez es el primero que cita estas esculturas, con las siguientes palabras: *Las estatuas de la Concepción y de S. Josef en sus urnas, colocadas en un altar del crucero. Se lee en la peana de una de ellas:* PETRUS DE MENA MEDRANUS FECIT MALACAE, ANNO 1672. Esta es la opinión que han seguido después todos los críticos.



Fig. 99. Madrid. Descalzas Reales (en la clausura). Dolorosa.

(*Fot. del autor.*)

Indudablemente, Cean no debió tomar estos datos por sí mismo, y la persona á quien de ello encargara no hubo de poner la atención que el asunto requería. De otro modo se hubiera fijado en que no una, sino las dos, presentan la firma del artista, están datadas en Málaga y tienen las fechas de 1674, el San José, y de 1676, la Concepción. Ninguna, por lo tanto, la de 1672 indicada por Cean.

Estas imágenes no ofrecen, en mi opinión, otro interés que el de

servir de jalones, ya que son de fecha conocida, para relacionarlas con otras esculturas y ayudar á establecer la cronología de las obras de Mena. Por lo demás, no son de un gran valor artístico ni hubieran bastado ellas solas para acreditar á su autor.

La factura es seca, dura y convencional. Las cabezas amaneradas y sin que denoten la observación del natural, y los tipos y las actitudes sin realidad y sin carácter. Tal vez el niño del San José, principalmente en su cabeza, sea lo único que revele algo de estudio.

También me parecen estas tallas obras del taller de Mena más que personales suyas. Hacia este tiempo tenía éste su fama ya consolidada, y en su taller se debían recibir encargos de toda España, como lo indica el número relativamente grande de imágenes fechadas por estos años y la abundancia verdaderamente extraordinaria de otras, que sin estar firmadas, revelan por su factura que son contemporáneas de aquéllas. Esta labor tan grande, que no es fácil llevara á cabo un solo hombre, tiene un sello común de convencionalismo y rutina que la diferencia radicalmente de los otros trabajos del artista que se acaban de ver, y que son tan vigorosos y tan personales. Esto me ha hecho creer que tal vez Mena, bien por achaques de salud, como algunos afirman, bien por deseo de mayor lucro, ó por considerar su fama bastante consolidada y segura con sus éxitos anteriores y con la muerte de Cano ocurrida en 1676, ó por cualquier otra causa que ahora no sea fácil precisar, quisiera dar mayor impulso á su trabajo y se asociara otros artistas que, claro está, al resignarse á trabajar á nombre de Mena habían de ser de fama muy inferior, y montase un gran taller de imágenes ó fábrica de tallas, donde el arte imperase mucho menos que la industria. Esto explicaría la sucursal de Granada con su hermano al frente, la asociación que hacen algunos del nombre de otros escultores al suyo, su producción verdaderamente extraordinaria, y más que nada, la diferencia de manera y valor artístico que se nota entre lo que hizo durante la segunda mitad de su carrera y todo lo anterior. En este caso, él forma-

lizaría los contratos, llevaría la dirección, haría correcciones y hasta daría algunos toques; pero todo lo demás sería de los oficiales, cosa que, por otra parte, no estaba reñida con los usos que entonces había entre los escultores.

Lo que no es fácil precisar es si estos oficiales eran muchos, cosa no muy probable, ni quiénes fueran todos ellos, ni la participación artística que el maestro las diera. De uno, por lo menos, tengo noticias, de Miguel de Zayas, á quien citan Cean y Palomino, que fué testigo en un documento testamentario de Pedro de Mena, que tenía á orgullo el reconocerse, al firmar, como su discípulo, y del que se conservan algunas obras indubitadas. Pues bien; entre éstas hay un San José en la iglesia de Capuchinos, de Málaga (*fig. 101*), que está firmado en 1695 (siete años después de morir su maestro) y que ofrece una prueba bastante fuerte de su intervención en muchas de las obras que pasan por ser de éste, y muy particularmente en este caso concreto de las imágenes de Murcia. Basta una ojeada sobre las fotografías para que aparezcan las semejanzas que existen en las actitudes, la disposición de los paños y su ejecución, la ordenación y trabajo de los mechones de cabello, las facciones de los rostros y el recortado de los bigotes y barbas; hasta las peanas y la forma de las tablillas para las firmas se parecen. El niño de la imagen de Zayas (1) también es idéntico en actitud y en cara al de San José de Murcia, y uno y otro son iguales, á su vez, al querubín que hay á los pies de la Concepción. Las otras Concepciones de Córdoba y de Marchena presentan también angelitos muy semejantes, y en la última sobre todo, consta documentalmente que no están tallados por Mena, y sí es muy probable que lo estén por Zayas. No me es posible, dada la índole de este trabajo, aumentar el número,

(1) Este niño, que guardan las monjas dentro de la clausura, no me lo permitieron fotografiar por considerar que estaba muy deteriorado; pero tuvieron la amabilidad de pasarlo por el torno para que lo viera y estudiara á mi placer.



Fig. 100. — Murcia. Iglesia de San Nicolás. San José.

(Fot. del autor.)



Fig. 101. — Málaga. Iglesia de Capuchinos. San José, por Miguel de Zayas.

(Fot. del autor.)

ya excesivo, de sus fotografías, con las de una larga serie de obras de este último artista, con lo que haría ver que lo mismo que en este caso concreto de los dos San José, de Murcia y Málaga, ocurre otras muchas veces con imágenes que pasan por ser de Mena y que hasta tienen su firma ó se sabe por documentos que las contrató él, y que sin embargo, delatan una intervención más ó menos directa del discípulo. Se podrá pensar que éste, muerto el maestro, se limitara á seguir las inspiraciones recibidas ó á copiar sus obras, y que más que la personalidad de Zayas, lo que vemos en sus imágenes sea la personalidad de Mena perpetuada; pero esto, que indudablemente es cierto, no se opone en abso-

luto á que además en toda la labor salida del taller de éste durante la segunda mitad de su carrera haya trabajado aquél, y esto explica que esta segunda serie de esculturas de Mena se parezca tanto ó más á las de Zayas que á las suyas propias anteriores.

Por otra parte, este Zayas tenía la costumbre de firmar casi siempre sus esculturas. Además de su nombre, hacía constar que era discípulo de Pedro de Mena y ponía la fecha y el lugar donde tallaba la estatua. Pues bien, no he visto una sola obra suya que lleve fecha anterior á 1688, que murió Mena. ¿Qué hizo este hombre y qué producción fué la suya en vida del maestro? Indudablemente la del maestro mismo, la que figura bajo su nombre, y hasta quién sabe si formando sociedad industrial con él.

Además de este Zayas tenemos un Juan de Mora que hace para el retablo de Nuestra Señora de los Reyes, de la catedral de Málaga, encargado y trabajado por Mena, unas estatuitas de Fernando é Isabel, exactamente iguales á las que éste hacía por el mismo tiempo para Granada. También hay un Jerónimo Gómez que, aunque en su factura no presente tantas semejanzas, por más que presenta algunas, se encargó, al decir de Palomino, de concluir las esculturas para el tabernáculo de Málaga, que Mena no había podido terminar por sus muchas ocupaciones.

Creo, pues, que lo mismo estas estatuas de Murcia que la mayor parte de las que después siguieron, son obra del taller de Mena más que de éste, y así me explico esa repetición exacta y puramente mecánica de los mismos tipos, que parecen todos sacados de un molde, sin espíritu ni vigor, que no significan más que la realización por manos mercenarias de un ideal ajeno no sentido y expresado tan sólo por recetas, convencionalismos y tópicos de escuela. En estas obras la inspiración en la naturaleza no se ve nunca; son copias de copias, cada vez más frías y más endebles; productos industriales y nada más. Esta Concepción de Murcia, que ya parece ser una repetición amanerada de otra

anterior, la veremos reaparecer muy pronto en Córdoba y luego más tarde en Marchena, siempre exactamente igual, siempre con la misma sequedad y con los mismos desaciertos. Mena, cuando trabajaba con sus propias manos, lo que daba como suyo se inspiraba en creaciones ajenas, repetía las anteriores, pero siempre poniendo algo nuevo, algo original y de fuerza, aunque no fuese más que un ligero matiz de sentimiento ó una modalidad de inspiración, peculiar tan sólo en aquella escultura. No cabe duda que el San Juan de Dios, de Granada, está en la misma actitud y persigue la misma expresión anímica que la Magdalena de Madrid, y que ésta, á su vez, ha sido concebida, viendo otra de Gregorio Hernández; lo mismo ocurre con el San Pedro Alcántara, de Barcelona, y al que posee la marquesa de Villadarias; los santos de Mena, todos representan la misma dirección artística, como formación que son de un temperamento muy acusado; repiten las actitudes, las expresiones, los ideales; pero todos, absolutamente todos, son creaciones personalísimas, vigorosas y fuertes; en cada uno de ellos ha puesto el autor una nota diferente de su propia alma; son hijos de una inspiración singular, siempre llena de fuego y siempre sentida sólo en aquel momento; lo que menos se piensa al verlos es en la postura de sus cuerpos ó en la repetición de sus detalles; fascinan y conmueven por el brío de su expresión, por su originalidad sentimental, por el acento acusado de su espíritu interior, porque en cada uno por separado ha impreso el artista el sello inconfundible de su propia personalidad. No tienen la menor paridad con estos otros muñecos, tan de hielo y tan vacíos, en los que seguramente no ha puesto Mena otra



Fig. 102. — Murcia. Iglesia de San Nicolás. Concepción.

(Fot. del autor.)

cosa que el marchamo de su nombre para que puedan circular por todas partes.

Noto tan radicales diferencias entre las obras de uno y otro tiempo de este artista, que he llegado á convencerme de que en muchas de ellas no hay suyo más que la dirección y algún que otro toque, y en las más, en las de sus postreros días, ni siquiera esto último. Algo confirman esta opinión mía y dan cierta luz sobre la participación de Mena en sus últimas obras, unos documentos y cartas de su viuda referentes á la Concepción para el duque de Arcos, que hoy se halla en Marchena.

En el testamento que otorgó por su marido dos meses después de morir éste, aparece ya el párrafo antes copiado, y que ahora es forzoso volver á reproducir otra vez: *y muchas beses me declaro y encargo queio declarase como de todo lo que ttoca al* PRIMOR DEL ARTE *y* Á SUS MANOS, *que dexa acaba la una imangen de la Concepsion denra s.ra para el Ex.mo Senyor Duque dearcos*. . . Y luego más abajo: *que sobre lo resiuido se le deuia dar hastta cumplimiento dos mill ducados que fueenlo que se consertto dha. ymangen fuera de ello eran menester para el costo* DE ACAURLA DE ESCULTURA *y pintt ura y aser la peana y encajonarla para remitirla hasta mill ducados, todo lo cual* YA NO TOCA A LAS MANOS DE LA ARTÍFISE, SINO DE OTTRO OFICIALES. . . Como se ve, la viuda distingue entre las operaciones que son necesarias para terminar una imagen, las que tocan al PRIMOR DEL ARTE y debe hacer el maestro por sí mismo, y las que corresponden á OTROS OFICIALES; y entre éstas, además de la pintura y confección de la peana, coloca el ACABARLA DE ESCUITURA. Esta es una frase enigmática que debe encerrar un número determinado de operaciones, y que en este caso pudiera ser la clave de nuestro problema. Por fortuna, la misma mujer de Mena aclara su sentido en la carta que escribe al duque de Arcos en 23 de Noviembre de 1688, y que dice, entre otras cosas: *ylo que solamente le falta es lo que abia de mandar pedro demena obrara qualquiera de sus alludantes odicipulos que es escofinar, lijar, lim-*

piar todas las cascadas o traços en fin todo lo que toca a prolijida de tiempo que no toco a el arte. . .; como á continuación cita la pintura y la peana, es de suponer que el escofinado, lijado y limpieza de trazos, constituirían lo que en el testamento se denominaba ACABADO DE ESCULTURA, y de todos modos, estas tres operaciones no había de ser costumbre en el taller que Mena los hiciera por sí mismo, pues aun cuando hubiera vivido *lo había de mandar obrar a cualesquiera de sus ayudantes o discipulos*. No se me oculta que la viuda deseaba cobrar por la imagen el total de la cantidad contratada, y que para esto se esforzaba en convencer al Duque de que su marido, antes de morir, había dejado cumplidas todas sus obligaciones; pero tampoco podía recurrir á razones totalmente desprovistas de valor, y si no hubiera sido práctica en algunos talleres de entonces el que los maestros encomendaran á otros oficiales el escofinado y el lijado, el argumento no hubiera tenido ninguna fuerza. Alegaba, pues, una costumbre muy general en aquellos tiempos, que se comprueba al estudiar á otros artistas, y con la que debía estar familiarizada por haberla visto establecida durante muchos años en el taller de su esposo. Esto basta para poner á salvo la buena fe de esta señora, además de que la abona persona tan respetable como el señor Provisor D. Juan Manuel Romero de Valdivia, al escribir al duque de Arcos: *la viuda de Pedro de Mena. . . es persona de muy conocida capacidad y de quien V. E. puede tener entendido que no cobra otra cosa que lo que dice á V. E.* (1), y de que el mismo duque, que tenía en Málaga un representante y envió después otro para que se enterara bien del asunto, acabó por prestarle entero crédito.

Ahora bien; si Mena no escofinaba, que es la operación que termina la estatua y da los últimos y más suaves matices, ¿á qué reducía su intervención en estas obras de sus últimos años? Parece natural que

(1) Toda la correspondencia á que hace referencia el texto va inscrita íntegra en los últimos Apéndices de este trabajo.

se reservara el tallado, que se ejecuta con gubias pequeñas y mazos ligeros de madera, ya que el desbastado, que es la otra operación que queda de las que constituyen el tallado de una imagen, es sumamente material y penosa, que podía dirigir sin necesidad de tomar parte en ella, y que ésta sí que en todos los tiempos han realizado por los maestros, los desbastadores y SCARPELLINI. Pero el escofinado, más que una labor independiente, es siempre el mismo tallado, que para conseguir mayor blandura y multiplicar los matices utiliza en ciertas superficies la escofina en lugar de la gubia. Ambos instrumentos alternan en el mismo trabajo y concurren con simultaneidad al mismo fin, sin que se pueda afirmar que se comienza á utilizar el uno cuando definitivamente se ha terminado con el otro, ni que se pueda encargar un artista del tallado, y un segundo, por compenetrado que esté con el primero, del escofinado. No son dos operaciones, sino una sola.

No dudo, sin embargo, que en ciertas ocasiones ocurriera lo que afirma la viuda de Mena, que éste tallara una imagen y otro oficial la escofinara y puliera; pero en estos casos, que no creo que fueran muchos, ó el escultor había de poner muy poca pasión en su trabajo, ó había de llevar un triste desengaño, el más triste para un artista, de ver su labor, sus delicadezas, las más suaves ondulaciones de su modelado, barridas por un aprendiz mucho más inexperto, que en lugar de acentuarlas y terminarlas, igualaba toda la superficie, no dejando más que redondeces fofas sin el menor sentido de vitalidad. Y si esto se repetía, al mismo tiempo que con los años aumentaban los achaques y el cansancio, acabaría por perder todo entusiasmo y dejaría á los otros que lo hicieran todo, sin reservarse otra cosa que la suprema dirección. Así me parece que debió terminar.

En esta Concepción de Marchena (*fig. 150*) á que se refieren las cartas, desde luego se nota un escofinado torpe borrando toda la riqueza de modelado que haya podido dejar la gubia; pero no es éste un caso único; en la mayoría de las obras de los últimos años de Mena

se ofrece la misma observación. Compárese la cabeza de esta otra Concepción de Murcia, que estamos estudiando, con cualquiera otra de tiempos anteriores, con la de la Virgen de Belén, por ejemplo. En ésta no hay un sólo centímetro cuadrado de superficie que no presente una nota de observación directa; las entrantes y salientes se continúan en un esfumado suave que no ha dejado nada al descuido y denota que se ha puesto intención hasta en el menor accidente de la piel; la escofina ha continuado y ha complementado la labor de la gubia; ambas han sido dirigidas por la misma inteligencia al mismo fin. En la Concepción, si alguna vez llegó á marcar la gubia un modelado acucioso y estudiado, lo debió hacer desaparecer el paso de una escofina inconsciente que no ha dejado más que superficies borrosas y deslabazadas. Pues ahora, vuélvanse á comparar esta Concepción y este San José con el otro San José de Zayas, en la iglesia de Capuchinos, y seguramente se han de encontrar más semejanzas en el escofinado de estas tres cabezas que en cualquiera de ellas y la Virgen de Belén. Así se podrían multiplicar los ejemplos y las comparaciones.

No cabe duda que en este mismo grupo de Santo Domingo, de Málaga, no se han separado las operaciones. El DESBASTADO es de un maestro que sabe contraponer y proporcionar las masas de tela á las partes desnudas, que dibuja con elegancia suprema las líneas tan suavemente onduladas de la cabeza, cuello y brazo de la Virgen, y que da á ésta un movimiento tan señoril y tan delicado. Algo parecida es la actitud y composición general de la mitad superior del San José, de Murcia, y muchísimo más la del de Zayas. ¡Pero qué diferentes son en su torpe desbastado! No es posible creer que se deban á la misma mano que talló las proporciones de la Virgen de Belén y supo trazar con tanto amor y gusto tan exquisito sus líneas principales.

No me cansaré de insistir, resumiendo: Si Mena no escofinaba, no puedo creer que desbastara ni tallara con gubias pequeñas, porque no me parece posible que ejecutando, por sí, esas operaciones y poniendo

en ellas su entusiasmo de artista, fuera á permitir que viniera otro á emborronar su labor, cosa que confirma además el cotejo de los estilos. Y que no escofinaba lo afirma su viuda, y afirma también que ésta era la costumbre de sus últimos años, mandándolo *obrar á cualquiera de sus ayudantes ó discípulos*, costumbre que había de ser frecuente entonces, porque de otro modo no se hubiera atrevido esta señora á presentarla como excusa, ni hubiera podido convencer á los enviados del duque de Arcos. La labor del maestro se debía limitar á corregir, dar algunos toques y suministrar los modelos que, por cierto, aparecen en este párrafo del inventario de los enseres de su taller: *Dies bancos.* = *Quattro dosenas de modelos.* = *Una gaueta de dibujos.* = *Tres docenas detsierras, formones y gubias.*



Fig. 103.—Granada. Iglesia de San Antón. San Francisco de Asís.

(*Fot. del autor.*)

Esta Concepción, de Murcia, tiene una altura de 0,83 metros, y el San José, de 0,80 metros.

GRANADA. IGLESIA DE SAN ANTONIO ABAD. SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTA CLARA

(Figuras 103 y 105.)

El Sr. Gómez Moreno, en su *Guía de Granada*, asegura que estas estatuas fueron ejecutadas por Pedro de Mena en el año 1675, y aunque no diga dónde ha encontrado esta noticia, la gran autoridad de que goza tan sabio crítico y la íntima relación que en cuanto á la técnica y composición del plegado se observa entre ellas y las de Murcia, son motivos suficientes para que me atenga á esta opi-

nión y tome á estas dos figuras como un jalón más para establecer la cronología general de las obras de Pedro de Mena ó de su taller.

Aparte de esto, poco interés pueden ofrecer estas imágenes. Son dos trabajos muy medianos, de actitudes poco naturales, anodinas en su expresión, y que más parecen hechas para completar un conjunto arquitectónico que para ser vistas y juzgadas separadamente. Están colocadas á bastante altura, detrás del altar mayor, y en no muy buenas condiciones de luz. De este modo pasan sin pena ni gloria y disimulan bastante bien la sequedad de su factura.



Fig. 104. — Granada. Iglesia de San Antón. San Francisco de Asís. (detalle).
(Fot. del autor.)

El crucifijo que contempla San Francisco *(fig. 104)* es un bonito detalle, de labor muy abocetada, pero de toque muy seguro y gran fuerza de expresión.



Fig. 105. — Granada. Iglesia de San Antón. Santa Clara.
(Fot. del autor.)

GRANADA. IGLESIA DEL ANGEL CUSTODIO. SAN FRANCISCO DE ASÍS Y SANTA CLARA

(Figuras 106 y 108.)

También es el Sr. Gómez Moreno el que atribuye estas estatuas á Pedro de Mena, como efectivamente parecen

ser, á juzgar por su próximo parentesco con las que acabamos de ver en la iglesia de San Antón.

La misma actitud, con muy ligeras variantes, la misma disposición en sus paños y en el modo de trabajarlos, la misma factura seca en sus rostros y la misma vacuidad en las expresiones. No cabe duda de que las cuatro revelan igual fecha é igual valor artístico.

Asimismo se hallan colocadas detrás del altar mayor y á bastante altura.

También el crucifijo de este San Francisco (*fig. 107*) es un detalle interesantísimo, perfectamente estudiado en su anatomía y muy sentido.



Fig. 106. — Granada. Iglesia del Angel. San Francisco de Asís.

(Fot. del autor.)

GRANADA. SANTA ISABEL LA REAL. SAN FRANCISCO EN LA IMPRESIÓN DE LAS LLAGAS

(Figuras 109 y 110.)

Tiene un gran parecido de rostro con el San Francisco de la iglesia de San Antón (*fig. 103*), y su trabajo también es muy semejante á ésta y á otras esculturas de Mena de este tiempo. El ropaje del pecho recuerda la de los San Pedro Alcántara, y el de las mangas trae á la memoria, además, á los San Juan de Dios, de Granada y Málaga, y el San Pascual Bailón de la catedral de esta última ciudad (*figuras 82, 128 y 73*), por no citar otras.

La actitud y la expresión están bien sentidas, y la ejecución, aunque con algo de dureza, es bastante buena. El tipo me parece adocenado.



Fig. 107. — Granada. Iglesia del Ángel. Detalle del San Francisco de Asís.



Fig. 108. — Granada. Iglesia del Angel. Santa Clara.



Fig. 109. — Granada. Santa Isabel la Real. San Francisco en la impresión de las llagas.



Fig. 110. — Granada. Santa Isabel la Real. Detalle del San Francisco en la impresión de las llagas.

(Fotografías del autor.)

Hecho ante el mismo modelo y de un trabajo sobrio, pero finísimo, es el serafín alado, puesto en cruz, que impresiona las llagas al santo (*fig. 110*). Estos accesorios desnudos los hace siempre Mena con perfección extraordinaria y de una manera tan semejante, que pueden dar mucha luz para atribuirle la paternidad de algunas obras. Este es un preciosísimo detalle y de los que mejor acusan la mano de su autor.



Fig. 111. — Málaga. Iglesia de San Pablo. Dolorosa.

(Fot. del autor.)

MÁLAGA. IGLESIA DE SAN PABLO. DOLOROSA

(Figuras 111 y 112.)

Esta soberbia imagen, que no creo haya sido citada por ningún crítico, tiene gran parecido técnico en la ejecución de su rostro y de sus cabellos con todas las esculturas de Mena, y en el trabajo de sus paños, con las de Murcia y Granada que acabo de catalogar, así como en la actitud, expresión, modelado general y facciones con la otra Dolorosa de los Servitas que vamos á ver á continuación y que se puede considerar como su hermana gemela. Esto me induce á tenerla como obra segura de este artista y como esculpida algo después que las de Murcia y de Granada.

Debe notarse en su túnica la abundancia de plieguecitos delgados y largos, aunque sinuosos, acumulados é interrumpidos, de poco relieve y sin grandes sombras en su profundidad, levantándose todos sobre un



Fig. 112. — Málaga. Iglesia de San Pablo. Dolorosa (detalle).

(Fot. del autor.)

mismo plano, que parece pegado al cuerpo que hay debajo, y que dan al conjunto el aspecto de la tela mojada. Esta manera, que se apunta ya, aunque muy vagamente, en las túnicas de otras estatuas anteriores (las del retablo de San Felipe, el San José del Carmen y los citados de Granada y Murcia), domina aquí por completo y la hemos de seguir viendo dominar en otras muchas imágenes de la vejez del artista.

Es una lástima que las telas de esta hermosísima Dolorosa hayan sido bárbaramente repintadas con profusión de dorados y colores vivos que no armonizan con el asunto ni con el trabajo. Por fortuna ha sido respetado el rostro y en él se puede juzgar la finura y delicadeza de toda la policromía.

No menos admirable es el modelado de éste. Las carnes están traducidas con blandura y suavidad deliciosas, sin dejar la más pequeña superficie sin estudiarla cuidadosamente, y acusando los huesos, con vigor, para dar firmeza, pero sin durezas ni sequedades. La boca, la barba y las mejillas son un dechado de morbidez.

La expresión, aunque muy sentida, no me parece tan original como otras que ha traducido este artista, ni que revele tanto su personalidad.

MÁLAGA. IGLESIA DE SAN FELIPE. DOLOROSA DE LOS SERVITAS (Figura 113.)

El Sr. Torres Acevedo es el primer escritor que cita esta imagen, haciéndose eco de la tradición, que siempre la ha supuesto como de Mena. Por su actitud, su expresión y su técnica se halla próximamente emparentada con la de San Pablo. Es una talla excelente, de espíritu más teatral que aquélla, menos recogido y menos modesto, pero también muy sentido y de una ejecución perfecta.



Fig. 113. — Málaga. Iglesia de San Felipe. Dolorosa de los Servitas.
(*Fot. del autor.*)

El colorido es suave y fino y parece el de aquel tiempo. Las telas, bordadas de oro, á pincel, ofrecen la misma técnica en las mangas, la toca y la parte de túnica que se ve, que las de la Dolorosa de San Pablo. Esta túnica es roja, la toca amarillenta y el manto azul. El trono en que está colocada y los ángeles que lo sostienen no son de Mena, sino de otro escultor muy posterior, seguramente el mismo á quien se debe el Ecce Homo que está en el altar de enfrente.

Por último, no debe confundirse esta escultura con otra Dolorosa de los SERVITAS que hay en la misma iglesia y pertenece á la misma hermandad. Es una efigie de vestir muy inferior y también de un artista mucho más moderno.

MÁLAGA. IGLESIA DE SANTO DOMINGO. MAGDALENA
(Figura 114.)

El Sr. Torres Acevedo atribuye esta imagen á Miguel de Zayas, discípulo de Mena, porque entiende *que dicha Santa, después de seguir á Jesús, muerto Éste, y penitente ella, mal podía estar en el estado que apareció; lo que al talento artístico de Mena no se podía escapar*. Supongo que á lo que este erudito se quiere referir es á la falta de demacración que

se puede notar en esta escultura, que no armonice bien con el ayuno y la penitencia que se impuso la santa después de muerto Jesús; pero á pesar de que encuentro muy atinada la observación, no me parece suficiente para la conclusión que deduce, porque en este caso habría que suponer que tampoco era de Mena la Santa María Egipciaca del Museo Arqueológico, que es fuerte y robusta, ni el San Francisco de Asís del coro de Málaga, que, salvo la cara, tampoco ofrece un cuerpo demacrado, ni ninguno de los ascetas que se atribuyen á este artista, que, á excepción del San Francisco, de Toledo, San Pedro de Alcántara de la Marquesa de Villadarias, y un poco nada más, de la Magdalena de Madrid, no parece cuidar gran cosa de la delgadez de sus figuras.

Aparte de esto, nótese la estrecha relación que tiene el rostro de esta figura con los de las Dolorosas de San Pablo y de Servitas (*figuras 111 y 113*), que, aunque ninguno se parezca de un modo extraordinario á los otros, se nota que á los tres los ha inspirado el mismo modelo. Las telas son de la misma factura también, llegando la semejanza casi hasta la identidad, si se establece la comparación con la imagen de San Pablo. La posición no cabe duda de que es la misma en las tres, con ligeras variantes, y en cuanto á la técnica del cabello es igual á la de todas las estatuas de Mena, y más que á ninguna á las Concepciones de Murcia y Marchena (*figuras 102 y 150*), donde lo mismo que aquí, se encuentra dispues-



Fig. 114. — Málaga. Iglesia de Santo Domingo. Magdalena.

(Fot. del autor.)

to en ramales delgados y retorcidos que dan la impresión de un cordaje destrenzado.

Lejos de conformarme por completo con el parecer del Sr. Torres Acevedo en el sentido de quitar á Mena toda participación en esta imagen, suponiéndola quizás hecha por algún discípulo después de la muerte del maestro, la creo obra del taller de éste, sino personal suya, y labrada bajo sus inspiraciones, y con algún que otro toque de su mano. Al tratar de las imágenes de Murcia puntualicé todo cuanto pensaba sobre la participación de otros escultores en las obras de los últimos años de Mena, y al presentarse ahora este caso, me afirmo en aquellas creencias y acepto, desde luego, la intervención de Zayas, cuyo trabajo me parece descubrir, pero sin negar tampoco, que aquí más que allá, se dejen ver la vigilancia y la inspiración del jefe del taller.

Después de esto, no creo tampoco que perdiera mucho éste con que le borraran esta imagen de su catálogo, que aunque es bastante buena, no alcanza, ni con mucho, al valor de sus obras maestras. Estando regularmente sentida y no mal ejecutada, no se ve en ella nada que cause impresión. Ni se nota verdadero fuego en aquel espíritu, ni una observación penetrante en aquel trabajo. Se descubre en ella á un artista cansado, que ha laborado mucho y muy bien y que ahora vive tan sólo de su saber adquirido y sus inspiraciones de otros años, ó que falto de entusiasmos concede á otros en su obra una participación mayor de la que debiera conceder.

MÁLAGA. PIEDAD. PROPIEDAD DE LA FAMILIA DE MITJANA (Figuras 115 á 117.)

Este precioso barro policromado, admirablemente compuesto y sentido, parece del mismo tiempo que las imágenes que anteceden, aunque ejecutado con más nervio y vigor. El modo de tratar los paños que

cubren la cabeza de la Virgen es el mismo que los de la Dolorosa de Servitas (*fig. 113*) y tantas otras. Lo demás del ropaje es también muy parecido á los ropajes de la de Camponuevo (*fig. 61*), y los cabellos de las figuras están tratados de un modo también semejante á los del Ecce Homo del



Fig. 115. — Málaga. Piedad. Propiedad de Doña Concepción Mitjana.
(Fot. de D. José Moreno Villa.)

Cister y las Descalzas (*figuras 131 y 98*) y la Dolorosa de San Pablo (*figuras 111 y 112.*)

Los dos personajes están agrupados con un perfecto sentimiento y una admirable intuición de los matices delicados que pueda contener el dolor. Todo es humano en este grupo, y es también de lo más bello y lo más tierno que ha creado Mena. El cuerpo desplomado del Cristo tiende en todas sus líneas á dar la impresión del abandono absoluto de la muerte. Aún está impresa en el rostro la huella del sufrimiento anterior. La rigidez cadavérica ha conservado también algo de la actitud del crucificado. Pero no se ha podido borrar la hermosura de aquel desnudo vigoroso y blando al mismo tiempo, soberbiamente modelado, de toques tan justos y tan sobrios y que revelan en todos sus detalles la firmeza y la valentía de un maestro consumado. La Virgen lo contempla y lo sostiene con un movimiento de amor do-

lorido que no sólo expresa el rostro sino que traduce toda la figura. Un amor muy triste, quizás algo adocenado, pero muy femenino y muy tierno. Aquí no hay creaciones pasionales del artista ni observación penetrante de complejidades psíquicas. Es un sentir como el de la gran masa de escultores de aquel tiempo, pero más suave, más matizado, infundiendo allí, en aquel grupito, el alma de la tristeza y el dolor, y engalanándola con el amor y la belleza de los dos personajes. No habrá grandezas trágicas ni notas nuevas que sorprendan, pero sí ternuras y delicadezas que respiran poesía y encanto.



Fig. 116. — Malaga. Piedad. Propiedad de Doña Concepción Mitjana.
(Fot. de D. José Moreno Villa.)

En este trabajo no se descubre otra mano que la del maestro. Por ser pequeño y estar hecho en una materia blanda y de fácil manejo, como es el barro, no se debe haber requerido la ayuda de nadie. No se nota en él, como en otras obras de madera, un escofinado torpe borrando y quitando expresión al modelado. Aquí todo está sentido y ejecutado por la misma persona, desde el primer trazado general hasta el último toque de pulimento. Ni se ha dividido el trabajo, ni se ha descuidado ninguna de sus operaciones, ni ha decaído un instante el entusiasmo del autor. Se siente y se expresa con la agrupación, con las actitudes, con las variantes de técnica, con la finura y el estudio que se ha puesto en todo. Otras obras anteriores serán más vigorosas, más sobrias, más profundas, pero ninguna tan exquisita, tan delicada ni tan cuidadosamente hecha como ésta: el desnudo, y dentro del desnudo, el torso cuello y brazos, son de lo más blando y más hermoso que



Fig. 117. — Málaga. Piedad (detalle). Propiedad de Doña Concepción Mitjana.

(Fot. de D. José Moreno Villa.)

ha producido el artista, que aunque no se suele distinguir en la agrupación de sus figuras, ha faltado esta vez á la regla de una manera admirable.

MÁLAGA. CATEDRAL. RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE LOS REYES (Figuras 118 á 120.)

El Sr. Medina Conde, en su *Descripción de la Catedral de Málaga*, es el que da noticias de este retablo en las siguientes palabras: *Volvióse á resfriar la devoción y fervor de la hermandad, y en 1676 se avisó y determinó hacerle un bello retablo, que, con ocasión de hallarse en esta ciudad el célebre escultor Pedro de Mena haciendo el tabernáculo del altar mayor, se concertó con él y se ajustó en mil ducados, y acabó en 1678.*

Dió dibujo y planta D. Juan Niño, y también la del altar. No se pudo dorar por entonces y se estrenó el día de la Presentación, 21 de Noviembre...

Más adelante agrega que *el dorado del retablo, los cuerpos de los Reyes y los angelitos los hizo Juan de Mora, siendo todo el costo hasta 73.950 reales.*



Fig. 118. — Málaga. Catedral. Retablo de Nuestra Señora de los Reyes.

(Fot. del autor.)

He tratado de comprobar, en cuanto hoy es posible, la exactitud de este relato y me he encontrado con que, efectivamente, el 4 de



Fig. 119. — Málaga. Catedral. Fernando el Católico, en el retablo de los Reyes.



Fig. 120. — Málaga. Catedral. Isabel la Católica, en el retablo de los Reyes.

(Fotografías del autor.)

Febrero de 1676 consta en el acta del Cabildo celebrado ese día que los mayordomos de la hermandad de Racioneros obtuvieron permiso para levantar un retablo á la Virgen de los Reyes, aunque sin hacer mención de quiénes se iban á encargar de su ejecución. Y en el acta del 16 de Noviembre de 1678 piden autorización para celebrar una gran fiesta el día de la Presentación de Nuestra Señora y hacer solemnemente la traslación de la imagen á su nuevo retablo, ya terminado.

Las demás noticias las debió adquirir Medina Conde en los *Libros de fábrica* hoy desaparecidos, y á juzgar por la veracidad de estos datos, todavía comprobables, supongo que también los otros han de ser ciertos. Así pues, según Medina Conde, el trabajo de Pedro de Mena, ó mejor quizás de sus oficiales, se redujo solamente á la talla decorativa, esto es, á una labor de carpintero fino ó tallista.

Conforme con todo esto, me limito á señalar la semejanza que encuentro entre las estatuitas de los Reyes Católicos y las de estos mismos personajes que hizo Mena para la catedral de Granada, semejanza que llega hasta el extremo de parecer los de Málaga unos bocetos de

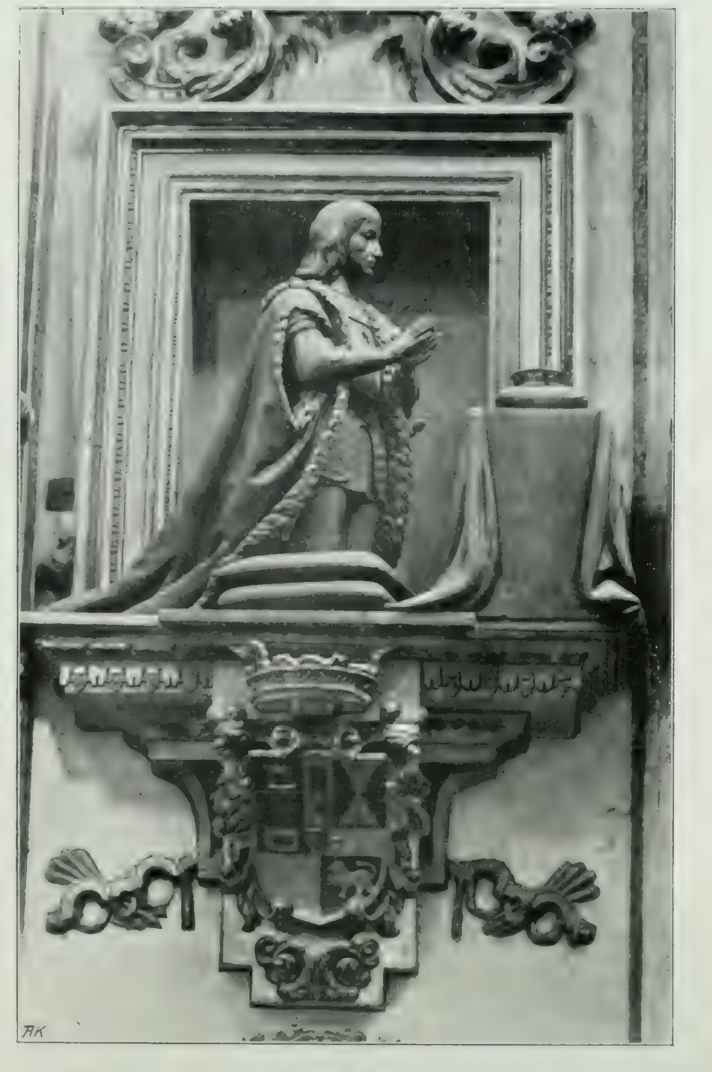
aquéllas. También es de extrañar el nombre de este Juan de Mora, que no dice Medina Conde en qué fecha ejecutó su trabajo, y de quien no se tiene en Málaga la menor noticia, ni se le atribuye ninguna otra escultura, ni cita ningún escritor. Y es, por último, de notar la coincidencia de que casi en los mismos años aparezcan en Granada y Málaga unas estatuas que apenas se diferencian más que por los tamaños, y que en la ejecución de unas y otras haya intervenido más ó menos directamente nuestro Pedro de Mena. ¿Serán de éste las esculturas de Málaga, á pesar de la afirmación de Medina Conde? Si no es así, debió ser Juan de Mora un oficial de su taller que copiara las estatuas que al mismo tiempo hacía el maestro para Granada. Aun en este caso, nada se opone á que Mena dirigiera la obra y aun diera algunos toques, como parece indicarlo el trabajo.

De todos modos, estas esculturitas son un indicio más de que Mena trabajó en Málaga las imágenes grandes de los Reyes Católicos, porque no es probable que ese Mora hubiera visto y copiado tan exactamente las estatuas de Granada si éstas se hubiesen labrado allí durante los mismos años en que él estaba ocupado en el retablo de los Reyes.

GRANADA. CATEDRAL. ESTATUAS ORANTES DE LOS REYES CATÓLICOS (Figuras 121 y 122.)

Afirma el Sr. Gómez Moreno que estas estatuas las trabajó Mena entre los años de 1675 á 77, y el Sr. Conde de la Viñaza cita dos dibujos, bocetos de estas esculturas, que firmados por el autor, poseía el Sr. Carderera, y que hoy, por desgracia, han desaparecido.

Son dos bultos de mármol policromado, según se afirma, que por



[**Fig. 121.** — Granada. Catedral. Don Fernando el Católico.



Fig. 122. — Granada. Catedral. Doña Isabel la Católica.

(Fotografías del autor.)

la mucha altura en que están colocados (1) no es fácil estudiar bien, pero que parecen muy vivientes y naturales, particularmente el de don Fernando.

CÓRDOBA. CATEDRAL. CONCEPCIÓN. SAN JOSÉ Y SANTA ANA (Figuras 123 á 125.)

Estas tres esculturas son las que afirma Palomino que hizo Mena, en 1679, por encargo del obispo Salizanes, que levantó y decoró la capilla de la Concepción, donde todavía se encuentran. Han sido después repintadas, y según me aseguran, convertido en San José el que primitivamente fué San Joaquín. Si esto fuera cierto, habría que reputar como posterior y de otra mano el Niño que tiene en sus brazos.

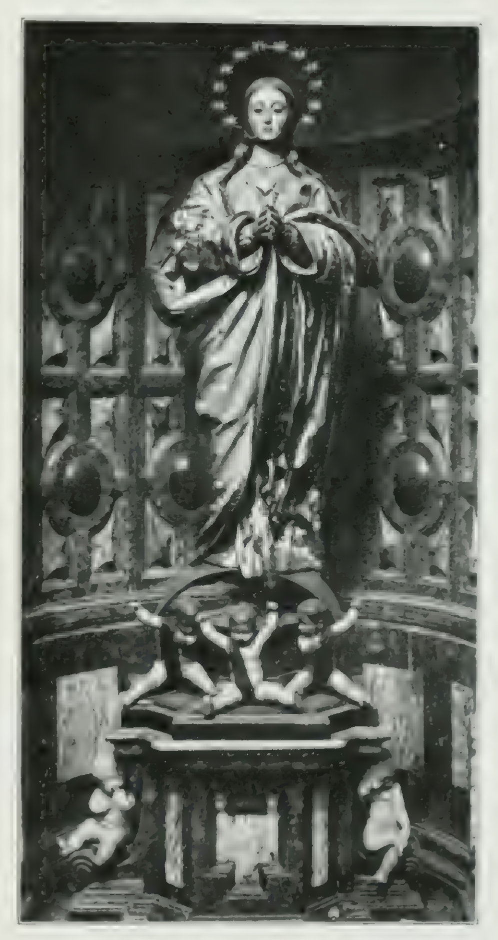


Fig. 123. — Córdoba. Catedral. Concepción. (Fot. del autor.)

La Concepción, sumamente parecida á la que ya hemos visto en Murcia, y á la que hemos de ver en Marchena, presenta el mismo hieratismo frío y convencio-

(1) Se hallan colocados á ambos lados de la capilla mayor, en las jambas del arco toral, encima de los conocidos bustos de Adán y Eva hechos por Cano. Yo no las he podido estudiar más que desde la planta de la iglesia con unos gemelos.

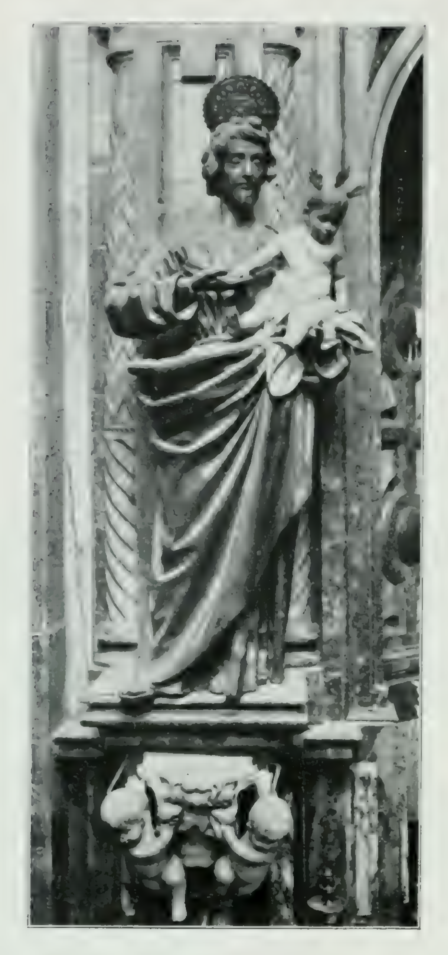


Fig. 124. — Córdoba. Catedral. San José.



Fig. 125. — Córdoba. Catedral. Santa Ana.

(Fotografías del autor.)

nal de aquéllas. Por sus rostros, actitud, disposición de los paños y técnica del trabajo, se ve que son tres repeticiones, más industriales que artísticas, de un tipo ya prefijado y ejecutadas por un escultor cansado, falto de inspiraciones juveniles y que confía la mayor parte de la labor á un grupo de discípulos mediocres que están muy lejos de poderse igualar con él.

En el San José, no llego á encontrar siquiera el sello del taller de Mena, siendo posible que lo haya perdido en esa transformación que se dice, y la Santa Ana me parece la más acertada de las tres, de más

gracia en su movimiento, más vigor en su cabeza y más naturalidad y perfección en todo el trabajo.

Esta Concepción, que es la única de las tres estatuas de Córdoba que cita Mena en su testamento de 1679, fué encargada por el obispo Salizanes y ajustada en dos mil ducados, no estando concluída al tiempo de caer enfermo el artista, por lo cual ordena que se rebajen cuatrocientos ducados del precio convenido. Como después logró recuperar su salud, es probable que la terminara ó la hiciera terminar, como hoy aparece, y que cobrara su precio por entero.

En cuanto á las otras dos, sin que yo me atreva á refutar la afirmación de Palomino, que tantos motivos tenía para estar bien enterado, me limitaré solamente á confesar que no veo de un modo claro esa igualdad de estilo que parece ha de haber entre las obras de un artista, y que esta diferencia se deja notar en el San José más aún que en la Santa Ana.

MÁLAGA. CATEDRAL. SAN BLAS

(Figura 126.)

También es Medina Conde, en sus *Conversaciones malagueñas*, el que dice, antes que Cean y los escritores que lo han copiado, que Mena *ajustó en 1678 las dos imágenes de San Blas y de San Julián, que acabó en 1680 de la madera de cedro que se trajo de Sevilla* (probablemente la que sobrara de las esculturas de coro).

La estatua de San Julián la he buscado inútilmente, sin que nadie me haya podido dar la menor noticia de ella. La de San Blas se conserva hoy en el mismo sitio en que la vió Medina Conde.

Aunque en su movimiento, en sus paños y hasta en su estofado, tenga un marcado acento del siglo XVIII, el modelado de su cabeza y aun la técnica del ropaje parecen delatar la mano de Pedro de Mena,



Fig. 126. — Málaga. Catedral. San Blas.

(Fot. del autor.)

además de que los detalles que cuenta Medina Conde, que tan buenas fuentes de información tenía, no hacen dudar en este caso de la veracidad de su aserto.

En cuanto al estofado, no me cabe duda de que es mucho más moderno, como lo prueban los bordados de la mitra, la capa y el vestido, de un gusto más avanzado. No sería imposible que en 1769, cuando se trasladaron á esta misma capilla las estatuas del antiguo tabernáculo y se estofaron, corriera la misma suerte este San Blas, para que estuviese en armonía con toda la capilla, que entonces se renovaba, y con las demás imágenes que se les ponía de compañeras. De todas suertes, el estofado de unas y otras está inspirado en el mismo gusto, y no es posible que este San Blas fuese del mismo año que el traslado, porque viviendo entonces Medina Conde y el público que había de leer su obra, no se hubiera aquél atrevido á atribuir á Mena una estatua que todos sabían que era de ejecución recientísima.

Es una esculturita que mide 0,89 metros sin peana, y ésta 0,08 metros. Está perfectamente tallada, sobre todo la cabeza, de un verismo y una animación extraordinarias. El movimiento y el ropaje, aunque descubren la mano de Mena, están ya influídos de un gusto más barroco. La coloración consiste en manto amarillo, con bordados de oro y colores. Mitra y zapatos con el mismo color y adornos que el manto. Sotana de oro, también con bordados, y roquete blanco.

MALAGA. CATEDRAL. SAN LUIS
(Figura 127.)

Esta es una figurita muy terminada y de un trabajo simple y seguro por el que se llega á conseguir mucho con poco esfuerzo. No parece que haya intervenido aquí otro artista que Pedro de Mena, sin ningún auxilio de otros oficiales. Sin embargo, no es ya éste el Mena apasionado y fervoroso de otros tiempos ni el impresionista de la vida y sus palpitaciones; se descubre á un maestro que sabe tallar á la perfección, pero que, falto de calor y de bríos para llevar una nota nueva y original á cada trabajo, se contenta con vivir de su experiencia anterior, sin más ambiciones ni otros horizontes.



Fig. 127. — Málaga. Catedral. San Luis.
(Fot. del autor.)

Mide 82 centímetros de altura y procede de un antiguo convento de monjas, según afirma el Sr. Bolea y Sintas (1).

MÁLAGA. IGLESIA DE SANTIAGO. SAN JUAN DE DIOS
(Figuras 128.)

El Sr. L. de la Vega cita como obra de Mena el San Juan Bautista que hay en uno de los pilares de la nave central en la iglesia de Santiago, de Málaga, afirmación que, por muchos motivos, me permito poner en duda; pero, en cambio, atribuyo á este artista el admirable San Juan de Dios que adorna el otro pilar del centro, del lado de la Epís-

(1) *Descripción histórica de la catedral de Málaga.*

tola. Para esto último me fundo en su actitud, en la técnica de su ropaje, en la posición, finura y cuidado en la ejecución de sus manos, en el modelado y el espíritu de su cabeza y en el parecido de rostro que presenta con otras estatuas del mismo artista.

El motivo, la posición y las líneas generales obedecen á la misma inspiración que la Magdalena de Madrid, la Santa María Egipciaca del Museo Arqueológico y el San Juan de Dios de la iglesia de San Matías *(figuras 62, 68 y 82)*; es un grado más de evolución del mismo tipo, algo más movido y contorsionado por el contagio de las influencias del tiempo, pero todavía conservado y visible á pesar de todo. La posición de la mano en el pecho, sus dedos afilados, la delicadeza con que está colocada y la manera de acusar las venas, los tendones, las uñas y la osatura, son iguales á las de estas tres estatuas citadas, al San Pascual Bailón de la Catedral *(fig. 73)* y al busto de San Francisco de Borja *(figuras 75 y 76)*, en esta misma iglesia de Santiago. Los paños recuerdan por su técnica la de los comienzos y postrimerías del escultor; las figuritas del Coro, la Virgen de Belén, de Santo Domingo, y el San Blas, de la Catedral *(lámina de la portada y figuras 41 y 126)*, y por su movimiento, el de este mismo San Blas y del San Pedro Nolasco, también del Coro *(fig. 19)*. La cabeza, en fin, es una repetición bastante exacta de la cabeza del San Luis, de la Catedral, de otro San Juan de Dios, que se conserva en Vélez-Málaga y que lo mismo la tradición que su estilo atribuyen á Pedro de Mena *(figuras 127 y 129)*. Téngase además en cuenta que Málaga no es una población donde abunden las buenas tallas ni donde hayan trabajado muchos artistas confundibles por su arte.

Pudiera perturbar algo el que los pilares y hornacinas en que están colocadas estas estatuas presenten el gusto del siglo XVIII, porque efectivamente se levantaron entonces, cuando se hizo una gran obra á la iglesia, se cubrió el hermoso artesonado mudéjar que antes tenía con la bóveda actual y se sostuvo ésta con los pilares susodichos; pero la eje-



Fig. 128. — Málaga. Iglesia de Santiago. San Juan de Dios.

(Fot. del autor.)

cución diferente é inconfundible de las esculturas que los adornan, hace ver que se colocó en el más visible el San Juan de Dios, que ya existía, y se encargaron las otras cinco á un estatuario del tiempo (1) que las labró según la medida de ésta para que armonizasen con ella. Tengo, pues, á esta imagen como á una de las más caracterizadas y de más segura filiación.

Más dificultades encuentro al asignarle un lugar cronológico en la obra total de Pedro de Mena. Sus semejanzas con el San Pedro Nolasco y con otras figuritas del Coro me hicieron pensar que se trataba de un trabajo de su juventud ó por lo menos de su edad mediada, pero una comparación más atenta entre su movimiento general y su ropaje y los del San Blas, de la Catedral; los contagios de barroquismo que una y otra presentan, aunque en ésta sean más marcados que en aquélla, y el parecido de factura y de tendencias al dibujar las facciones que se nota entre su rostro y el del San Luis, de la Catedral *(fig. 127)*, me han inclinado después á suponer que debió ejecutarse hacia los años de 1678 al 81, que es la fecha en que, según Medina Conde y Cean, se debieron labrar las estatuitas de la Catedral. Además de esto, su parecido con el San Juan de Dios, de Vélez *(fig. 129)*, puede demostrar que ambas se hicieron con poca diferencia de tiempo, y la técnica de esta última cabeza acusa bastante claridad la de los últimos años del artista. Hay otro parecido además, aunque no esté tan marcado, y que mejor se debiera llamar remembranza de tipos, y es el que ofrece el niño que presenta la granada, que como se ve, no es más que un accesorio al que no se ha dado importancia, y probablemente ejecutado por algún discípulo, con los niños que tiene á sus pies la Concepción de Marchena *(fig. 150)*, que fué su última obra, dejada sin acabar precisamente en la hechura de estos niños, que ejecutaría algún otro. Por todo

(1) Que á juzgar por el estilo de las imágenes, debió ser Fernando Ortiz, escultor malagueño que trabajaba allí por entonces.

esto me inclino á suponer á este San Juan de Dios como una obra de la vejez de Pedro de Mena.

Pero hay más. Ya he tratado antes de una grave enfermedad que debió sufrir éste, del voto que durante ella hizo á San Juan de Dios de una escultura y de la procesión que se celebró en 1682 para trasladarla desde la catedral, donde estaba depositada, á la iglesia del hospital de su nombre (1). Estos manuscritos son perfectamente auténticos y no dejan la menor duda sobre la ejecución y término de esa imagen. Existió, pues, un San Juan de Dios que hizo Mena. Pero es el caso que al derribarse esa iglesia en 1873, la única efigie de esa advocación que allí había fué llevada á la capilla del Hospital Civil, donde aún se conserva y se puede ver en ella, que además de ser una muy mediana escultura de vestir, sin nada que recuerde la mano del artista, presenta en la cintura una plaquita de marfil (de 0,10 por 0,04 metros) en que se lee: *Michael de Zayaf faciebat. Dissipulo D. Petri de Mena. Anno 1693.* Es decir, cinco después de haber muerto nuestro escultor. Es, por lo tanto, indudable que la imagen ha sido sustituída. ¿Y dónde ha ido á parar la de Mena? No me atreveré á afirmar que sea la de Santiago, pero si puedo asegurar, por haber registrado bien, que ni en Málaga ni en los pueblos de su contorno hay más San Juan de Dios atribuibles á Mena, que éste de que estoy tratando y el de Vélez, de que después me ocuparé ¿Y no sería posible que al hacerse la obra, en el siglo XVIII, permutase la iglesia de Santiago esta imagen de Zayas, que por ser de vestir no era propia para adornar una pilastra, con la que tenían los frailes de San Juan de Dios? También pudiera haber ocurrido que la efigie del voto fuese la de Vélez y que los mismos frailes hubiesen hecho el cambio con la de Zayas entre uno y otro convento, de localidades tan cercanas y pertenecientes á la misma Orden, cosa que no sería difícil ya que son dos imágenes de vestir que pesan poco y las distancias son

(1) Véase el capítulo III *Notas documentales.*

tan cortas. Pero aunque así fuese, ya que la de Vélez y la de Santiago parecen datar del mismo tiempo, siempre daría esto una prueba de que ambas fueron hechas en la vejez del artista. Hay, por último, un dato que estimo de gran importancia. Los frailes de San Juan de Dios no vinieron á Málaga, como he dicho, hasta la epidemia de 1678 á 80, y no se establecieron definitivamente hasta que por R. C. de Carlos II, en 31 de Diciembre de 1679, les fué cedido el Hospital Real de Caridad. Esto me hace creer que antes de esa fecha no debió haber en Málaga una gran devoción al santo, ni es probable que ninguna iglesia, orden religiosa ni particular, encargasen imágenes suyas; mientras que en estos años, la conducta verdaderamente heroica que observaron los hospitalarios, tanto en la capital como en Vélez, donde también hizo muchos estragos la enfermedad, debió causar gran admiración y extender la popularidad de su culto. Por esta razón, aunque estas imágenes no fuesen las del voto, no estimo probable que se las mandasen hacer á Mena antes de esas fechas.

De todos modos, ésta de Santiago es una de sus obras más acabadas y más sentidas, que si no fuera la de la promesa, merecería serlo por el cuidado que revela en el trabajo. Las ropas y las formas que cubren están perfectamente expresadas, con más retorcimiento y menos sencillez que en otras obras, pero siempre dentro de lo verosímil y sin llegar nunca á la exageración. La cabeza y las manos son finísimas y distinguidas, encarnando aquélla de un modo sorprendente el tipo étnico del andaluz en lo que tiene de más refinado y de más señoril. El retrato del alma no se ha detallado de un modo tan preciso en esta imagen. Hay en ella más reserva y más contención psíquica que en otros trabajos de Mena. Este es un hombre más complicado y más cauteloso que no dice á voz en grito lo que siente ni se entrega tan por completo. No es un pasional ciego como su hermano de la iglesia de San Matías. Tiene más astucia y más inteligencia, aunque quizás no aparezca tan exaltado en su fervor religioso. Es más sensato. Aquél ofrece

mayor idealidad, más grandeza pasional; es más héroe de la religión ó de la caridad, pero en cambio éste, mucho más terrestre, muestra más complicaciones en su espíritu y es más fino y más depurado. La figura de este santo es un modelo de perfección escultórica y de distinción y espiritualidad. La facultad inimitable de Mena de observar la naturaleza, de sorprenderla y de imitarla, le ha permitido crear en este San Juan de Dios uno de los tipos que hacen penetrar más hondamente en el alma de Andalucía.

VÉLEZ-MÁLAGA. IGLESIA DE SAN JUAN DE DIOS. SAN JUAN DE DIOS (Figura 129.)



Fig. 129. — Vélez. Málaga. Iglesia de San Juan de Dios. Imagen de su titular.

(*Fot. del autor.*)

Al tratar del San Juan de Dios de la iglesia de Santiago, de Málaga, he tenido forzosamente que ocuparme de esta cabeza que se conserva en Vélez y que reproduce con bastante exactitud al mismo modelo, aunque no con tanta perfección. Presentando ésta los mismos rasgos y acusando la misma mano, no ofrece igual espontaneidad en el modelado ni observación tan directa de la naturaleza. El dibujo está más estilizado, es más esquemático y el trabajo mucho más seco y menos matizado, no tiene el espíritu ni el carácter que el de Santiago.

La iglesia donde se conserva, que es la misma para la que se debió ejecutar, perteneció, como todavía indica su nombre, á los hospitalarios que no se establecieron ni en Málaga ni en Vélez hasta 1680 durante el obispado de Fray Alonso de Santo Tomás, natural de este pueblo y grande amigo de Mena.

MÁLAGA. IGLESIA DEL CISTER (PORTADA). SANTA ANA (Figura 130)

Ésta es una imagen que, lo mismo la tradición que los escritores que se han ocupado en Málaga de Pedro de Mena, le han atribuído siempre, y aunque la técnica de sus paños ofrezca más amplitud de trazos que la que suelen ofrecer otras esculturas suyas, creo suficiente para explicar esto el tratarse de una obra hecha para ser colocada al aire libre y á gran altura, vista en pleno sol, y en la que era inútil acumular detalles ni detenerse en matices delicados. Ninguna otra estatua de Mena ha sido labrada con este objeto, como tampoco ha dejado nada de este tamaño que esté trabajado en barro, materia que quizás pudiera explicar también aquella particularidad. En cambio, las cabezas tienen todos los caracteres de su modelado, y la agrupación, las actitudes y la inspiración en general, encajan perfectamente en su temperamento.



Fig. 130. — Málaga. Portada de la iglesia del Cister. Santa Ana.

(Fot. del autor.)

En la antigua iglesia estaba colocado este grupo lo mismo que ahora está, encima de la puerta, y debió labrarse hacia 1680, que fué cuando aquélla se inauguró.

Es un hermosísimo trabajo, perfectamente dibujado, acusando sólo las sombras

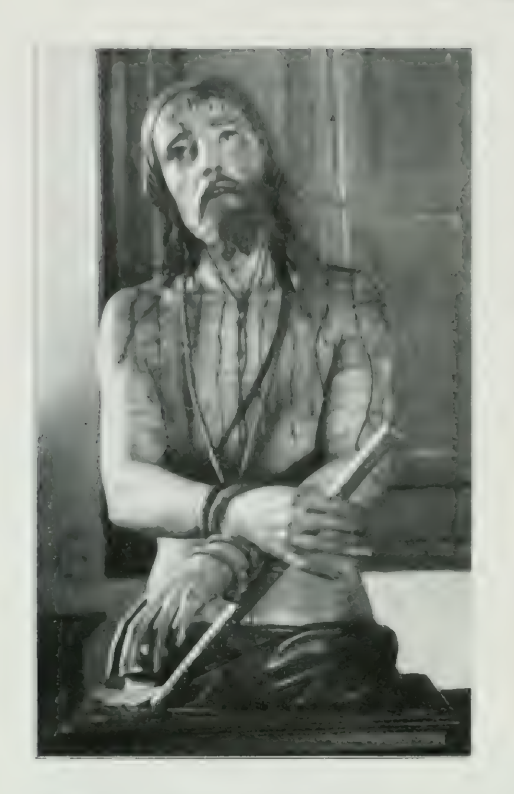


Fig. 131. — Málaga. Convento del Cister (en la clausura). Ecce Homo.

(Fot. del autor.)

acentuadas y buscando la impresión solamente por el conjunto. Está concebido en grande y expresado en sus grandes líneas tan sólo. Es la única escultura monumental que ha dejado Mena, á pesar de ser suyos también los hermosísimos Reyes Católicos de la catedral de Granada.

MÁLAGA. BUSTOS DE ECCE HOMO Y DOLOROSA Y VIRGEN DE LA SOLEDAD

(Figuras 131 á 133.)

Refiriéndose á estas tres imágenes hay unas líneas en el libro de *Donativos y rentas* del convento del Cister de Málaga. Dicen así: *Pedro de Mena dió de limosna á este convento una hechura de un Ecce Homo en su casa. Para la iglesia nueva nos hicieron sus hijas Andrea de la Encarnación y Claudia de la Asunción, monjas en este convento, dos hechuras. . .* Continúa relatando el donativo de las imágenes de San Benito y San Bernardo, talladas por las monjas, y luego más adelante añade: *Dió de limosna Pedro de Mena y Medrano una hechura de nuestra Señora de la Soledad para la iglesia en su casa. La madre Andrea María de la Encarnación y su hermana la M. Claudia Juana de la Asunción, aderezaron á su costa las cajas en que están Nuestro Señor y Nuestra Señora, hechuras de mano de su Padre que hizo para este convento de limosna.*

Esto mismo lo confirma y lo amplía el mismo Mena con el siguiente párrafo de su testamento de 1679: *Mando que mi cuerpo Sea Sepultado*

en la Iglesia del Convento de Monxas Recoletas descalsas de la horden del Sister donde Teng.º Dos Hijas profesas y siattiempo de mi muerte hubiese algun embaraso Para no dar sepoltura a mi cuerpo en la dha. Iglesia Mando se le sepolture en la Iglesia que pareciere a mis aluaceas y auiendose acauado la Iglesia se Trasladen mis Guesos a la Capilla donde se ha de poner y colocar la hechura de un santo expt.º exceomo o donde se colocare otra imangen de Talla y escultura de Nuestra Señora queambas hechuras la he hecho y executado con esTe fin y sean de colocaren los Dos altares colaterales de la Capilla Mayor — Y Assi lo pido y suplico a la Señora Abadesa y Religiosa de dicho conVento o a la persona que es o fuere Patrono de dha. Capilla Mayor.



Fig. 132. Málaga. Convento del Cister (en la clausura). Dolorosa.

(Fot. del autor.)



Fig. 133. — Málaga. Iglesia del Cister. Soledad.

(Fot. del autor.)

Se desprende de todo esto que las tres imágenes son obra indudable de Pedro de Mena, y que las dos de medio cuerpo fueron regaladas por éste antes de 1679 y trabajadas con la intención de que presidieran á su sepultura. La Soledad debió hacerla más tarde, después de terminada la iglesia, que se inauguró en 1680, puesto que como se acaba de ver en el *Libro de donaciones* la dió de limosna *para la iglesia nueva*, y probablemente antes de 1683 en que marcharon sus hijas á Granada. Aunque la Dolorosa y el

Ecce Homo los tallara el artista para ser colocados á ambos lados del altar mayor en la iglesia, la comunidad debió disponer las cosas de otra manera y reservarlas desde entonces para dentro de la clausura, como están hoy; así se indica en el *Libro de donaciones,* donde cada vez que se cita á alguna de las dos se hace constar que fueron donadas para el convento, en contraposición con la Soledad y los dos santitos de las monjas escultoras, que se dicen siempre hechos para la iglesia.

Ninguna de las tres hace honor por su mérito artístico al nombre de Pedro de Mena. El Ecce Homo, que es el más tolerable, reproduce con pequeñas variantes el de las Descalzas Reales, pero es más frío y más vulgar. La Dolorosa, además de ser una talla peor que mediana, hecha, al parecer, de memoria y con arreglo al patrón general de todas las Dolorosas salidas del taller de Mena, ha sido víctima, hará unos catorce años, de una restauración bárbara que le ha acabado de privar de las pocas bellezas que tuviera, si alguna llegó á tener, y la Soledad — que es de vestir -- también muy convencional y muy poco interesante, no ofrece nada ni en su conjunto ni en sus detalles que merezca fijar la atención. Son tres productos salidos de la fábrica de Mena, en los que posiblemente no habrá puesto su mano el director.

MÁLAGA. IGLESIA DEL CISTER. SAN BERNARDO Y SAN BENITO (Figuras 134 y 135.)

También atribuyen las monjas á Pedro de Mena las dos imágenes que hay en el retablo de su iglesia, y aunque no se encuentre en sus archivos ningún documento que lo confirme y su talla sea peor que mediana, no dejan de tener ciertos puntos de contacto con otras obras de este artista, especialmente las que se conservan en la Magdalena, de Granada, y bastante parecido de rostro con los de San Bernardo de esta misma ciudad, lo que me decide á incluirlas en este catálogo, suponiéndolas salidas de su taller, aunque quizás no tengan nada del maestro.



Fig. 134. — Málaga. Iglesia del Cister.
San Bernardo.



Fig. 135. — Málaga. Iglesia del Cister.
San Benito.

(Fotografías del autor.)

El no aparecer en el libro de *Donativos y rentas* hace pensar que tal vez se adquiriesen por compra, y hasta quién sabe si el bajo precio en que se ajustase ésta, por tratarse de las monjas del Cister, pudiera ser la causa del descuido y la imperfección del trabajo.

MADRID. CONVENTO DE MARAVILLAS (EN CLAUSURA). ECCE HOMO (Figura 136.)

Escultura de un arte decadente y deslabazado, aunque no mal sentida en su expresión. El modelado del rostro, borroso y sin matices, tiene muchas analogías con el de Zayas, discípulo de Mena. Las facciones se parecen bastante á las del San José, de Murcia *(fig. 100)*.

MÁLAGA. DOLOROSA. PROPIEDAD DEL CANÓNIGO SR. MORENO MALDONADO (Figura 137.)

Este busto tiene dispuestos sus paños de un modo muy parecido la de la marquesa de Camponuevo (*fig. 61*), pero la colocación de su cabeza es diferente y el modelado de su rostro no alcanza la perfección que en aquélla. Fué también propiedad de la familia de Heredia, que tan rica colección de objetos artísticos supo reunir en Málaga.



Fig. 136. — Madrid. Convento de Maravillas. Ecce Homo (en la clausura).
(Fot. del autor.)

GRANADA. IGLESIA DE SAN PEDRO Y SAN PABLO. SAN FRANCISCO DE PAULA (IMAGEN DE VESTIR) (Figura 138.)

Debo confesar que no reconozco en esta imagen ni el estilo de Pedro de Mena ni el de su taller, y que si le señalo un lugar en este catálogo de sus obras es sólo por la gran autoridad que me merece Cean Bermúdez, y más todavía el sabio crítico granadino Sr. Gómez Moreno, que tan acertado suele estar siempre en sus juicios.

Es un trabajo convencional y seco, de vacuidad tan marcada y tan falto de vigor, que nada atrae en él ni nada interesa. La dureza y la

puerilidad de su factura son de un arte diferente al que se ha estudiado hasta aquí como de Pedro de Mena. Ni el modo de tratar el cabello y la barba, ni el dibujo de los ojos y cejas, ni la conformación de los labios, se parecen á nada suyo, sin excluir, por supuesto, aquellas obras en que Mena ó sus oficiales son duros ó pueriles.



Fig. 137. — Málaga. Propiedad del canónigo Sr. Moreno Maldonado. Dolorosa.
(Fot. del Sr. Moreno Maldonado.)

Según el Sr. Gómez Moreno, estaba antiguamente en la derruída iglesia de la Victoria, para la que terminó Mena un retablo, según hace constar en su testamento de 1679; y aunque no creo probable que esta talla estuviera nunca en él, debo confesar que tampoco encuentro nada en la iglesia de S. Pedro—donde fueron á parar las esculturas de la Victoria—que se le pueda atribuir con fundamento.

Fig. 138. — Granada. Iglesia de San Pedro y San Pablo. San Francisco de Paula.
(Fot. del autor.)

MÁLAGA. IGLESIA DE LOS MÁRTIRES. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (IMAGEN DE VESTIR)

(Figura 139.)

Esta imagen procede del antiguo convento de San pedro Alcántara, donde, según parece, estuvo colocada en la primitiva iglesia ú oratorio de los frailes. Debió labrarse después de 1682, que fué

cuando por primera vez, y de un modo todavía provisional, se establecieron éstos en Málaga.

Conserva aún en sus facciones mucho parecido con las otras cabezas del tipo Villadarias, especialmente con la de Córdoba. Es una hermosa talla que revela un conocimiento admirable del natural.



Fig. 139. — Málaga. Iglesia de los Santos Mártires. San Pedro de Alcántara.

(Fot. del autor.)

VÉLEZ-MÁLAGA. IGLESIA DE SAN JUAN BAUTISTA. SAN PEDRO DE ALCÁNTARA

(Figuras 140 y 141.)

Esta preciosa escultura aunque de cabeza algo desproporcionada, pertenece también al tipo Villadarias, pero muy variado ya en sus partidos de paños y en su factura. La posición y expresión del rostro son las mismas, hasta se parecen en los rasgos; pero lo que más atrayente hace á esta figura es la soltura de su movimiento y la graciosa cadencia de sus líneas, de una languidez y una elegancia tan delicadas, que hacen olvidar la dureza y desproporción de la cabeza. En esta talla pa-



Fig. 140. Vélez. Málaga. Iglesia de San Juan Bautista. San Pedro de Alcántara.



Fig. 141. — Vélez. Málaga. Iglesia de San Juan Bautista. San Pedro de Alcántara.

(Fotografías del autor.)

rece que Mena tiende á causar impresiones suaves, valiéndose del movimiento general, del ritmo de la actitud y la blandura de los ropajes, en toda la parte inferior principalmente.

Esta imagen tal vez fuera regalada á su pueblo natal por el obispo de Málaga Fray Alonso de Santo Tomás, que, según Palomino, era grande amigo del artista, y que emprendió en las iglesias de Vélez muchas obras á su costa.

GRANADA. CONVENTO DE SAN BERNARDO. CARTA DE PROFESIÓN DE SOR JUANA TERESA DE LA MADRE DE DIOS (Figura 142.)

También en el convento de San Bernardo, de Granada, se conserva la carta de profesión de la tercera hija de Mena, y aunque no tiene fecha, se sabe por los documentos del Cister de Málaga, que es de 1684, por ser este el año en que dicha monja tomó el velo.

El dibujo que la encabeza es también un motivo escultórico, que tiende mucho á parecerse á un retablo. Sobre una predella sin adornos, se alzan cuatro columnas corintias, que dejan á la decoración tres espacios desiguales. En los laterales, más estrechos, se ven dos imágenes que simulan ser de bulto y que representan á Santa Teresa y á otra santa. En el del centro, el mayor de los tres, aparece una pintura que, para mayor exactitud, se ha hecho en colores, á la acuarela, en que está la Madre de Dios con Éste, niño, jugando con un pájaro que revolotea sujeto por un hilo. Remata este encabezamiento una cornisa adornada con tallas del peor gusto de fines del siglo XVII, entre las que se ven dos angelitos.

Toda la parte arquitectónica deja ver, del mismo modo que en Málaga, una mano poco ducha en el manejo de las sombras, pero aquí



Fig. 142. — Granada. Archivo del convento de San Bernardo. Carta de profesión de Sor Juana Teresa de la Madre de Dios.

(Fot. del autor.)

es mucho más torpe y menos decidida. Las santas de los costados son una verdadera desdicha por su diseño inexpresivo y falto de firmeza. Pero en cambio el cuadro central, no solamente es acertadísimo en su composición, sino que descubre en sus trazos el mismo pulso vigoroso que los dibujos de Málaga; la línea es aquí todavía más segura y más varonil, y el asunto todo está más cuidado y más justo en su ejecución. El color ha sido dado con suma discreción. Si comparamos el Niño, con los angelitos que forman la corte de la Asunción, en la carta de Sor Claudia y todos los otros angelitos de las Concepciones de Mena, vere-

mos la misma semejanza en las formas, en la actitud graciosa é infantil, en el vigor del contorno; y la Virgen, no sólo se parece mucho en su factura á aquellos dos encabezamientos, sino que recuerda todavía más la ejecución general de Mena. Los angelitos de arriba, por lo mismo que están hechos á la ligera, muestran un toque mucho más valiente y muy parecido á las cabezas de querubines que aparecen en el último término del dibujo de Sor Claudia. Como las cartas de Granada no tienen fecha, ni aquella Comunidad me ha dado tantas facilidades para estudiarlos como me dieron las monjas de Málaga, no puedo precisar si antes de esta carta se encabezaron ya otras con dibujos, pero sí puedo decir que los hay en la colección mucho más perfectos que éste pero que delatan otra mano.

Ahora, bien; ¿es este trabajo de Pedro de Mena, de sus hijas, de un extraño? Cuestión es ésta que siento no poder resolver. Me parece encontrar en él dos facturas y dos espíritus diferentes; pero también pudiera ocurrir que los achaques y la decadencia del artista fueran la causa de las grandes deficiencias que se dejan notar.

Para terminar diré que una mano torpe, y al parecer intencionadamente, ha manchado con dos borrones de tinta los rostros de ambas figuras. Que el procedimiento, salvo en un cuadro central, es el mismo que el de las cartas de Málaga: una aguada. Y que el tamaño es también exactamente el mismo de aquéllos.

GRANADA. CONVENTO DE SAN BERNARDO. SAN BERNARDO Y SAN BENITO (Figuras 143 y 144).

De estas estatuas da noticias el mismo Pedro de Mena en el primer poder que otorgó á favor de su esposa autorizándola para que testara por él después de su muerte. Dice así: *Declaro quegastado con la susodha. (Sor Juana Teresa) en* DOS ECHURAS *biajes agranada y otros gas-*

tos hasta mill ducados. Noticias que luego su mujer amplía más con estas palabras del testamento que otorgó á nombre de su marido, muerto ya éste. *Y porque en la misma cláusula declaro que la madre Juana de la madre de Dios, profesa como las demás nuestras hixas en el conu.to de monxas Recoletas del Sister de la la ciu.d degranada noizo Renunsia pero por*



Fig. 143. — Granada. Iglesia de San Bernardo. Imagen del titular.



Fig. 144. — Granada. Iglesia de San Bernardo. San Benito.

(Fotografías del autor.)

caussa y en cuentta de su lex.ma hiso diferenttes gastos como fueron DOS HECHURAS DE SU MANO UNA DE S.N BENITO Y OTRA DE SAN BERNARDO *del tamaño nattural acauadas de escultura y pinttura cuyo balance comunico importaua seis sientos ducados fuera de otros gastos hechos con la susodha quettodo importaua hasta mill ducados.* Así, pues, no cabe duda de que estas esculturas son de Mena y que costaron seiscientos ducados.

La época de su talla hay que suponerla posterior al viaje á Gra-

nada de la tercera hija, esto es, desde 1684 al 88, en que falleció el artista, lo que se ve además confirmado por la labor de ambas, que revela la técnica de los últimos años de su vida.

Sin ser dos esculturas de lo mejor de su obra, y á pesar de lo artificioso y convencional que en muchos sitios resulta el trabajo, son sin embargo, de mucha arrogancia, sencillas y elegantes y producen grata impresión.



Fig. 145. — Málaga. Propiedad de la familia de Heredia. San Antonio.

(Fot. de D. José Moreno Villa.)

MÁLAGA. SAN ANTONIO Y VIRGEN. PROPIEDAD DE LA FAMILIA DE HEREDIA (Figuras 145 y 146.)

Me parecen estas dos esculturas de los últimos años de Pedro de Mena. El San Antonio tiene el mismo aire que el San Benito del convento de San Bernardo en Granada *(fig. 144)* y la Virgen, recuerda mucho por su rostro á la Dolorosa de Servitas *(fig. 113)*, á más de otras coincidencias que ambas presentan con varias estatuas del último período del escultor. La altura de una y otra es de 0,63 m.

El valor artístico de la Virgen es superior al del San Antonio, cuya cabeza y Niño son peores que medianos. El ropaje, por el contrario, está bastante bien tratado.

La Virgen es una preciosa imagen, ejecutada con suma perfección, y de un arte ligero y gracioso, algo vulgar de sentimiento, pero encantador y atrayente. Cautiva en ella la bien sentida expresión de inocencia y el aire virginal y simpático conjunto que ha sabido darle su autor.

Parecen hechas para formar pareja y revelan, en su factura, el mismo tiempo.

MÁLAGA. IGLESIA DEL CARMEN. JESÚS DE LA MISERICORDIA (Figura 147.)

El escritor malagueño señor Urbano Carrere es quien atribuye á Mena esta imagen de vestir, opinión que parece bastante acertada, y que luego han seguido varios críticos.

De ser suya había que suponerla de sus últimos años, cuando sólo dirigía su taller y empleaba toda clase artificios y recetas. Salvo la boca que revela



Fig. 147. — Málaga. Iglesia del Carmen. Jesús de la Misericordia.

(Fot. del autor.)



Fig. 146. — Málaga. Propiedad de la familia de Heredia. Dolorosa.

(Fot. de D. José Moreno Villa.)

algo más, muy poco, de estudio directo, lo demás es un cúmulo de prejuicios y convencionalismos, que se encaminan á dar expresión y no lo consiguen. Es esta imagen reveladora de un arte exagerado, vulgar y declamatorio, que indica una acentuada decadencia.

SEVILLA. CATEDRAL. DOLOROSA (DE VESTIR)

(Figura 148.)

Á los últimos tiempos de Mena habrá que atribuir esta Dolorosa, citada por Cean, si se tiene en cuenta el parecido de rostro y de ejecución seca y estilizada que presenta con la Concepción de Marchena.

Es una imagen que nada aporta al buen nombre de su autor; antes al contrario, lo perjudicaría mucho si no nos hubiese dejado éste tantas otras obras que dan más clara muestra de su valía artística.



Fig. 148. — Sevilla. Catedral. Dolorosa (de vestir).

(Fot. del catedrático de aquella Universidad Sr. Murillo.)

MÁLAGA. CATEDRAL. DOLOROSA (DE VESTIR)

(Figura 149.)

Tengo que advertir que dudo mucho que esta imagen sea hechura de Pedro de Mena; pero aunque no me parece trabajo suyo, tampoco tengo razones técnicas que oponer, ni mi creencia llega á pasar los linderos de la duda. Me limito, pues, á copiar un párrafo de la *Historia de la Catedral de Málaga*, dejando á su autor Medina Conde toda la responsabilidad de la atribución.

Después, en 1722, donó á esta capilla la devotísima imagen de talla (1)

(1) Por imposibilidad material de abrir la urna en que está guardada, no he podido comprobar, aunque inútilmente lo he intentado, si debajo de los actuales vestidos hay otros tallados, como parece indicar el texto de Medina Conde.

de N. Sra. de los Dolores, por mano de D. Juan Lázaro, Arcediano de Antequera, D.ª Ana de Anaya, viuda de comerciante D. Miguel Hainsen.

Es voz que esta imagen la hizo el célebre escultor granadino Pedro de Mena y Medrano cuando estuvo en esta ciudad y que la hizo, ó fué del Dignidad Maestre Escuela D. Juan de Bobadilla, y que por una deuda que tenía con D. Miguel Hainsen, se quedo este con ella, y que despues encargó á su muger la diese a la Igl.ª para esta capilla.



Fig. 149. — Málaga. Catedral. Dolorosa (de vestir).

(Fot. del autor.)

Como se ve, Medina Conde no hace su atribución fundado en ningún documento, sino tan sólo porque ES VOZ, y esta voz corría en el último tercio del siglo XVIII, cuando él vivía, casi cien años después de la muerte del artista. En el cabildo celebrado en 7 de Agosto de 1722 se habla tan sólo de la donación, pero sin nombrar á Pedro de Mena. Todo lo demás es una tradición que corría en tiempos de Medina Conde.

MARCHENA. IGLESIA PARROQUIAL. CONCEPCIÓN

(Figura 150.)

En el inventario de los bienes que dejó á su muerte Pedro de Mena, aparece lo siguiente: *Una imagen de Concepción para el Duquedearcos del tamaño natural con peana de ebano y caray y niños del nattural. El cuerpo de la imangen esta casi acauado los niños no estan empezados la peana esta armada en blanco dicha obra esta ajustada en dos mill ducados pintada y acauada perfetamente se an Rdo. a cuentta cinco mill Rs.*



Fig. 150.—Marchena. Iglesia de San Juan Bautista. Concepción.

(Fot. del autor.)

Mucho de esto se confirma y amplía en el testamento que un mes más tarde otorgó su esposa, donde se lee *y muchas beses me declaro y encargo queio declarase como de todo lo que ttoca al primor del arte y a sus manos quedaua acauada una imangen de la Concepción denra. sra. para el Ex.mo S.or Duque dearcos para lo qual auia resciudido lo que consttare por su libro lo qual no equibale a la paga de lo que se le deue por dha. imangen a el dho. Pedro demena que me comunicó que sobre lo resiuido se le deuia dar hastta cumplimientto dos mill ducados quefueenlo que se consertto dha. imangen fuera de ello eran menester para el costo de acauarla de escultura y pintura y aser la peana y encajonarla para remitirla hasta mill ducados todo lo qual ya no toca a las manos de la artifise sino de ottro ofisiales y que por no auersele acudido con estos medios no se auia puesto la echura en el ultimo estado para remitirla a su ex.a y que esto es lo que tiene declarado asi como es y como me lo comunicó para que se sepa.*

Después, en la correspondencia sostenida con el duque de Arcos y con sus representantes por el mismo Pedro de Mena, y después de su muerte por su hijo, su esposa, el obispo de Málaga y su provisor, tratando todos de este mismo asunto (1), se confirma cuanto se dice en los

(1) Va inserta en el Apéndice XI de este trabajo.

documentos testamentarios, y se agrega, que el duque terminó por pagar lo que se le reclamaba, llevándose la imagen á su iglesia de Santa María de la Mota, en Marchena, de donde después ha sido trasladada á la de San Juan Bautista, que es donde hoy se conserva.

Es una estatua de muy escaso valor artístico, muy rígida y muy convencional, que se parece á las otras Concepciones de este artista, aunque con los defectos más acentuados.

Con esta escultura pongo término al catálogo de las obras que, en mi sentir, deben atribuirse á Mena (1). No pretendo haberlas señalado todas ni que mis observaciones hayan sacado á luz el caudal de impresiones estéticas que Pedro de Mena ha condensado en su obra; en todo caso, me es lícito pensar que este ensayo marca el punto inicial de las investigaciones de conjunto sobre la vida y el arte del escultor granadino, y que los resultados de mis pesquisas y apreciaciones no serán inútiles á críticos de más elevado juicio.

---

(1) Me ha sido imposible dar á conocer una Virgen de Belén que se atribuye á Mena, porque su propietario, el Sr. Campaner, de Mataró, no me ha querido consentir que la estudie, y mucho menos que obtenga de ella una fotografía.

VALENCIA. PROPIEDAD DE D. HUGO BRAUNER. CONCEPCIÓN

Ya en prensa este trabajo, me da noticias mi querido maestro don Elías Tormo, de otra Concepción de Mena, que acaba de ser adquirida por el coleccionista alemán, residente en Valencia, D. Hugo Brauner, quien ha tenido la atención de enviarme las dos fotografías que publico (con los números 150 A y 150 B).



Fig. 150 A. — Valencia. Propiedad de D. Hugo Brauner. Concepción.

Su anterior propietario residía en un pueblo de Castilla la Nueva y parece que venía perteneciendo á la familia desde tiempo inmemorial. En la peana (por la parte de atrás), tiene una inscripción que dice: «*Ps. de Mena Medrano ft. Malacæ anno 1674*». Altura desde el pie hasta la cabeza, sin peana, 63 centímetros. Con peana, 95. Traje blanco con dibujos ó filetes dorados y



Fig. 150 B. Valencia. Propiedad de D. Hugo Brauner. Concepción.

manto azul. Color del pelo, castaño muy claro, casi rubio.

Esta imagen, que es un eslabón intermedio entre la del retablo de Santiago en la Catedral de Granada y la de Murcia, completa la serie de las Concepciones de Mena. Es de un trabajo más estilizado que el de aquélla y mucho más espontáneo que el de ésta, sin tanto amaneramiento ni tan falso.

Ahora que tenemos ya la serie bastante completa de sus Concepciones se puede apreciar bien que este tipo, tal vez por ser muy poco terrestre, no lo sintió nunca Mena. No le aportó nada original, ni salió jamás de la creación de Cano, que cada vez pierde más idealidad en el trabajo de su discípulo; precisamente lo contrario de lo que ocurre con otros asuntos religiosos, á los que Mena ha sabido añadir tanta pasión y tanta vida, hasta el punto de convertir motivos insignificantes en las creaciones más pujantes y más hermosas de nuestra plástica.

V

Atribuciones y conjeturas.

BAENA. COLEGIO DEL ESPÍRITU SANTO. SAN JUAN EVANGELISTA (Figura 151.)

En el inventario de los bienes que dejó á su muerte el artista aparece esta partida: *Dos esculturas de sn. Juan y nra. Señora la de sn. Juan acauada y la otra desbastada para baena.—De su costo resio dos mill y quinientos reales y se restan asta trescientos ducados.*



Fig. 151.—Baena. Colegio del Espíritu Santo. San Juan Evangelista.

(Fot. del autor.)

En Baena no he podido encontrar más que tres imágenes de San Juan, dos de ellas de vestir, que, por muchas causas, no es posible atribuir á Mena, y otra de talla que, aunque parece de tiempo mucho más avanzado, tal vez presente cierto parecido de movimiento y factura con el San Blas de la catedral de Málaga. No me atrevo, sin embargo, á sentar ninguna afirmación. La policromía parece mucho más moderna. Mide de alto 1,33 metros.

Imágenes de Nuestra Señora no hay ninguna que pueda parecer de su mano, lo que quizás indique que la que se cita en el inventario, que no estaba más que desbastada cuando falleció el artista, no se llegara á concluir por otro.

MÁLAGA. CATEDRAL. SAN LUIS, OBISPO (Figura 152.)

Medina Conde en su *Historia de la Catedral de Málaga* dice que esta imagen es hechura de Mena, que formaba parte del antiguo tabernáculo, y que se trasladó á la capilla del Rosario en 1769, que fué cuando se pintó y estofó á cuenta de la Fábrica. Estas afirmaciones las han venido sosteniendo después Cean Bermúdez y cuantos escritores se han ocupado de Mena ó de la catedral, sin fijarse ninguno en las enormes diferencias que existen entre el trabajo de esta estatua y todas las demás de Mena, mientras que, por el contrario, existe verdadera identidad técnica y de espíritu, si es que alguno tiene, con las dos de los santos mártires Ciriaco y Paula, hechura de Gómez Hermosillo, y que proceden también del antiguo tabernáculo, según nos informa el mismo Medina Conde.



Fig. 152. — Málaga. Catedral. San Luis, Obispo.

(Fot. del autor.)

Lo que sí pudo ocurrir es que Mena recibiera el encargo de ejecutar toda la escultura del tabernáculo, pero que no pudiendo cumplirlo por sí mismo diera á hacer el San Luis á este Gómez Hermosillo, que trabajara en su taller. Y luego más tarde, descontento quizás del valor artístico de esta figura y no queriendo que padeciera su nombre, declinara por completo la comisión y ya las otras dos las hiciera Hermosillo por su cuenta y riesgo. Si así fuera, se comprende que Medina Conde haya visto en los libros de Fábrica pagos hechos á Mena por el San Luis y pagos hechos á Hermosillo por las otras estatuas, y que sólo ate-

niéndose á este dato haya hecho sus atribuciones sin fijarse en los trabajos escultóricos. Todo esto aclararía por completo estas palabras de Palomino, que escribió mucho antes que Medina Conde: *Y por estas y otras muchas obras que se atravefaron, no pudo concluir las Efculturas que fe havian de poner en el Tabernáculo de la Santa Iglefia de Málaga; las quales hizo vn buen efcultor de dicha Ciudad, llamado Gerónimo Gómez.*

GRANADA. CONVENTO DE SAN BERNARDO (EN CLAUSURA)

(Figura 153.)

Afirma Cean Bermúdez que dentro del convento de San Bernardo, en Granada, en el coro, se encuentra una *Virgen vestida de monja, que llaman la abadesa,* y la atribuye á Mena. Después el Sr. Gómez Moreno parece confirmar algo de esto al decir en su *Guía de Granada,* que *preside el coro del convento una imagen de la Virgen, del mismo Mena.*



Fig. 153. — Granada. Convento de San Bernardo (en clausura). Virgen.

(Fot. del autor.)

Yo, sin embargo, á pesar del alto concepto que me merecen ambos escritores, tengo que poner en duda sus opiniones. En el coro del convento de San Bernardo puedo asegurar que no existe otra imagen de la Virgen que la que presento en la *figura 153,* y ésta, ni por el gusto que la ha inspirado ni por la factura en ninguno de sus detalles, me parece obra de Mena, ni siquiera del siglo XVII. Me asegura además la Comunidad que no hay en el

convento, ni recuerdan que la haya habido nunca, una Virgen vestida de monja á la que se llame la Abadesa.

MÁLAGA. CEMENTERIO DE SAN MIGUEL. CONCEPCIÓN

(Figura 154.)



Fig. 154. — Málaga. Cementerio de San Miguel. Concepción.

(Fot. del autor.)

Esta estatua de mármol se encontraba antiguamente en el compás del convento de San Pedro Alcántara colocada sobre una columna que, según parece, es la misma que hoy la sostiene en el Cementerio. Por su movimiento, por la factura y aspiración ideal que aparece en su rostro, por la técnica de sus paños y por el gusto general que la ha inspirado, no la creo obra de Pedro de Mena, como han afirmado varios escritores, y sí, en cambio, me atrevería á adjudicarla á Fernando Ortiz, un escultor que en el siglo XVIII labró en Málaga varias estatuas de ejecución y gusto muy semejantes á ésta.

Hay que tener presente también que, aunque los frailes de San Pedro Alcántara se hallaban establecidos en Málaga desde 1682, lo hicieron primero de un modo provisorio en unas casas que á este efecto les habían preparado y para donde no es fácil que encargaran esta imagen, que no debe haber tenido nunca otro objeto que el de adornar el compás, y que hasta 1689, un año después de muerto Mena, no se trasladaron á las que siguieron ocupando hasta su expulsión; y sólo en 1701 fué cuando, inaugurada la iglesia y convertido en compás el solar que quedara delante, es probable suponer que comenzara la Comunidad á pensar en su decorado.

MÁLAGA. IGLESIA DE LA VICTORIA. VIRGEN DE BELÉN

Esta imagen ha sido atribuída á Mena por el testimonio de un documento de 1733, en el que la donadora, Doña María Teresa Priego, su última propietaria, afirma que lo era de este artista, pero no solamente su estilo se opone en absoluto á tal atribución, sino que presenta además en su peana una inscripción que dice ser hecha por Gerónimo Gómez Hermosillo, escultor malagueño contemporáneo de Mena, que labró las estatuas del antiguo tabernáculo de la Catedral.

MÁLAGA. IGLESIA DE LA MERCED. JESÚS EN LA COLUMNA, LLAMADO DE LOS GITANOS.

El Sr. Díaz Escobar (1) refuta de este modo incontrovertible la opinión del Sr. Torres Acevedo, atribuyendo esta estatua á Mena. Dice así:

Es quizás la mejor escultura que existe en la Merced. Algún historiador la consideró como de Pedro de Mena, otros de Ortiz, pero no es ni del uno ni del otro. En el libro de la Hermandad consta el siguiente acuerdo que resuelve la duda. El día dos de Febrero de mil setecientos noventa y nueve se celebró Cabildo de los hermanos de N. P. Jesús de la Columna, en la iglesia vieja del convento de religiosos de Nuestra Señora de las Mercedes, presidido por Fray José Brust y Carreras. Convocaron á dicho acto á los esculto-

(1) *Málaga Ilustrada. Colección de noticias sobre edificios, lugares y monumentos malagueños y hombres ilustres nacidos ó residentes en Málaga, por Narciso Díaz Escobar, cronista de esta provincia. Ilustrada con grabados referentes á la Málaga antigua y moderna, por D. Luis G. Martínez y D. Joaquin Gutiérrez, 1905. Tip. Ricardo Sánchez, Málaga.*

res D. Mateo Gutiérrez y D. Francisco Gómez Valdivieso, con el objeto de encargarle la construcción de la efigie. Hubo variedad de pareceres sobre cuál de los dos citados señores debía encargarse de dicha obra y se decidió sacarlo á votación secreta, resultando elegido para dicho trabajo el mencionado Sr. Valdivieso, por 33 votos contra 22, que obtuvo el otro escultor.

Después de este documento y de la autoridad de quien lo cita, nada me queda que añadir para negarle á Mena la paternidad de esta obra.



Fig. 155. — Granada. Parroquia de San Cecilio. Virgen de Belén.

(Fot. del autor.)

GRANADA. PARROQUIA DE SAN CECILIO. VIRGEN DE BELÉN (Figura 155.)

Esta es la imagen que tenían los Mercenarios descalzos y á la que se debe referir Cean, atribuyéndola equivocadamente á Pedro de Mena. El Sr. Gómez Moreno, con más atinado juicio, afirma que es de Alonso, padre de Pedro, como parece confirmarlo el estilo de la obra. Para que cupiera en el nicho en que actualmente se encuentra le quitaron, en el traslado, el sillón donde estaba sentada, sin que luego se haya sabido donde ha ido á parar.

*
* *

Además de éstas se han atribuído á Pedro de Mena otras muchas esculturas, principalmente en Málaga, donde no se encuentra una ima-

gen medianamente tallada que no se suponga salido de su taller; pero ninguna de esas atribuciones merece una refutación especial, ya que son tan claras las diferencias que presentan en su estilo con el de las obras indudables de Mena, que basta su comtemplación para desvanecer todas las dudas. En este caso se encuentran los santos jesuítas de la Iglesia de San Telmo, las Dolorosas de esta misma Iglesia y la de Santo Domingo, el San Elías del Carmen y el Cristo de Zamarrilla, que diferentes críticos malagueños han citado como trabajos suyos. El Cristo del Desamparo ó del corregidor Fariñas, en la Iglesia de San José de Madrid, y el Santiago á caballo en la Catedral de Granada, está ya plenamente demostrado por otros escritores que son obras de su padre Alonso de Mena. Y, por último, la Magdalena del altar de Santa Gertrudis en la Iglesia de San Martín de Madrid, y otra Magdalena y San Francisco de Asís en el convento de Bernardas de Málaga, son réplicas de estatuas suyas, como otras muchas que tanto abundan, y que se deben indudablemente á discípulos é imitadores.

También se ha dicho por algún escritor que había obras suyas en Priego, Carcabuey, Zuheros y La Rambla; pero después de haber recorrido estos pueblos de la provincia de Córdoba, creo no equivocarme al afirmar que aunque existen muy hermosas esculturas con bastantes semejanzas en su estilo á las de Pedro de Mena, ni son de éste, ni siquiera de su taller, sino de un artista bastante posterior, que como tantos otros, imitaba su arte y se inspiraba en sus obras.

Otro distinguido crítico apunta la sospecha de que pudiera haber en Cabra todo un retablo trabajado por él, fundando su opinión en cierto legado de un testamento cuya copia se conserva en el archivo de la Catedral de Málaga; pero como de las noticias que he podido recoger resulta que por este documento, que está otorgado á fines del siglo XVIII, cien años después de muerto Mena, un canónigo de Málaga lega á determinada iglesia de Cabra un retablo que afirma ser obra de JUAN DE MENA, no de Pedro. Como las falsas atribuciones á este escultor

han sido en Málaga frecuentísimas, lo mismo hoy que en los tiempos pasados, y como he recorrido inútilmente las iglesias de Cabra sin encontrar ninguna imagen que se pueda atribuir razonadamente á Pedro de Mena, me veo obligado á poner en duda la afirmación del canónigo testador, ó á suponer que por motivos desconocidos no llegara á cumplirse el legado, ó si se cumplió haya desaparecido el retablo posteriormente.

No quiero terminar este trabajo sin apuntar que estimo como esculturas de Mena los dos ángeles que sostienen los lámparas, á ambos lados del altar mayor, en la Iglesia de Santo Domingo de Málaga, pero como no los he podido estudiar con detenimiento por la gran altura en que se encuentran colocados y las dificultades que ofrece su observación, me limito á exponer mi sospecha sin atreverme á hacer una afirmación que no podría razonar. También me parece encontrar ciertos caracteres de su arte en las estatuas del obispo Salizanes y del otro santo prelado que le hace pareja en la capilla de la Concepción de la catedral de Córdoba; pero como tampoco las he podido estudiar de cerca y con detenimiento, me limito á señalar mi duda por si otros, en mejores medios, consideran que vale la pena esclarecerla.

VI

Bibliografía

D. Antonio Palomino y Velasco. *El Parnaso Español pintoresco laureado.* 1724.

D. Cristóbal de Medina Conde. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga.* 1785.

D. Cecilio García de la Leña (nombre que adoptó para esta obra Medina Conde). *Conversaciones históricas malagueñas.* 1793.

D. Antonio Ponz. *Viaje en España.* 1792.

D. Agustín Cean Bermúdez. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* 1800.

Conde de la Viñaza. *Adiciones al Diccionario histórico... de D. Agustín Cean Bermúdez.* 1894.

Fray juan Carrillo. *Relación histórica de la Real fundación del Monasterio de las Descalzas, de la villa de Madrid.* 1616.

Libro de actas de la hermandad del Real Hospital de Caridad de Málaga (posee este manuscrito el escritor malagueño D. Narciso Díaz Escobar).

D. Narciso Díaz Escobar. *Curiosades malagueñas.* (Colección de artículos formando un libro, pero sin índice ni paginación.)

El mismo. *Málaga ilustrada.* 1905.

El mismo. *Anales históricos malagueños.* 1904.

D. Joaquín Díaz Escobar. *La imagen de Nuestra Señora de la Victoria.* 1898.

D. Miguel Bolea y Sintas. *Descripción histórica de la Catedral de Málaga.* 1894.

D. Ildefonso Marzo. *Historia de Málaga y su provincia.* 1850.

D. Luis Jseph Velázquez, Marqués de Valdeflores. *Memorias históricas de la ciudad de Málaga.* (Manuscrito en la Academia de la Historia.)

D. F. Guillén Robles. *Historia de Málaga y su provincia.* 1873.

D. Agustín Moreno Rodríguez. *Reseña histórico-geográfica de Vélez-Málaga y su partido.* 1865.

Pedraza. *Historia de Granada.*

Memoria de las actas y trabajos de la Comisión de Monumentos de Granada. 1868.

H. de Jorquera. *Anales de Granada.*

D. Jose Castro y Orozco. *Bellas Artes de Granada.* 1906.

D. Manuel Gómez Moreno. *Guía de Granada.* 1892.

D. Francisco de P. Valladar. *Guía de Granada.* 1906.

D. Jerónimo de Barrionuevo. *Avisos.*

M. Marcel Dieulafoy. *La Statuaire polichrome en Espagne.* 1908. *Espagne et Portugal.* 1913.

M. Paul Lafond. *La Sculpture Espagnole.* 1909.

M. Albert F. Calvert. *Sculpture in Spain.* 1912.

H. Berthold Haendcke. *Studien zur Geschichte der Spanischen Plastik (Montañés, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo) Strasbourg.* 1900.

C. Justi. *Prólogo al Bœdeker de España.*

D. Fernando Araujo y Gómez. *Historia de la escultura en España desde principios del siglo XVI hasta fines del XVIII y causas de su decadencia.* 1885.

D. Luis María Ramírez y las Casas-Deza. *Indicador Cordobés.* 1837.

Crónica General de España, ó sea historia ilustrada y descriptiva de sus provincias (editores Rubio, Grilo y Vitturi). 1868.

El Mismo. *Descripción de la iglesia catedral de Córdoba.*

Mesonero Romanos. *El Antiguo Madrid.* 1861.

LAFUENTE ALCÁNTARA. *El libro del viajero en Granada.*

AMADOR DE LOS RÍOS. *Toledo pintoresco.*

D. SIXTO R. PARRO. *Toledo en la mano.*

D. GABRIEL MAURA Y GAMAZO. *Carlos II y su Corte.*

D. F. DE P. LASSO DE LA VEGA. *Indice crítico de las obras del escultor Pedro de Mena y Medrano existentes en Málaga.*

D. MANUEL TORRES ACEVEDO. *Apuntes histórico-artísticos del famoso escultor Pedro de Mena y Medrano. (Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa.* Número de Mayo-Junio de 1898.

D. NARCISO SENTENACH. *Apuntes sobre el escultor Pedro de Mena y Medrano. (Revista de Archivos,* año III de la tercera época, núms. 8 y 9).

EL MISMO. *Tres crucifijos españoles. (Ilustración Española y Americana,* 8 Abril 1906.)

D. PELAYO QUINTERO. *Sillería del coro de la catedral de Málaga. (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1903.)

D. FRANCISCO DE P. VALLADAR. *El San Francisco de Toledo. El escultor granadino Pedro de Mena.* (La Alhambra, 1898.)

D. ENRIQUE SERRANO FATIGATI. *La escultura en Madrid. (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1909.)

D. MANUEL MESONERO ROMANOS. *El arte en las iglesias de Madrid. (Ilustración Española y Americana,* 8 Enero 1902.)

ALVAREZ OSSORIO. *Breve noticia del Archivo que fué del Duque de Osuna. (Revista de Archivos,* 1906.)

CONDE DE CEDILLO. *Excursión á Arenas de San Pedro. (Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 1898.)

D. MANUEL MURGUIA. *España. Sus monumentos y artes (tomo de Galicia).*

VII

Apéndices

APÉNDICE I

A UNA EFIGIE PEREGRINA DE SANTA MARÍA MAGDALENA MIRÁNDOLA EL DÍA QUE MURIÓ SU ARTÍFICE PEDRO DE MENA INSIGNE ESCULTOR DE MÁLAGA; HIZO ESTE ROMANCE DE ARTE MAIOR DON FRANCISCO ANTONIO DE BANCES CANDAMO: VENÉRASE ESTA IMAGEN EN SU COLATERAL DE LA IGLESIA DE LA CASA PROFESA DE JESUITAS DE MADRID.

Que es esto, que cincel informa á un tronco
de Magdalena lúgubre trasumpto
y tal que á consolarla por viviente
perçuaden los oxos al discurso.
¿Que milagro del Arte? ¿qué portento
tanto usurpar las atenciones pudo
que esperando çus voces al oído,
pide silençio aún al menor susurro?
Le traslada la vida ó la dilata
la gentil copia bella? porque juzgo
que al artífice docto en lo elevado
aun el silencio lo ha dexado esculpto.
Lo mudo y aun lo inmovil copiar saue.
no es defecto en la Imagen sino estudio
porque es violencia del dolor lo inmovil
y es propiedad del extasis lo mudo.
¡O qué lánguida está! que congoxada
pues con mis oxos habla su disgusto
en ella tiene estatua el sentimiento
y en su escultura tiene el dolor bulto.
Voces de su silencio á las piedades
y en acción de un gemido tan profundo
muchos suspiros veo en su semblante
y en mi Idea ruidosos los escucho.

Cuatro lágrimas penden de sus oxos
precipitadas con tan vivo impulso
que con ser permanentes en su rostro
parecen sucesivas en el curso.
Tal con cómica ayrosa perspectiva
corre en lienzo una fuente con orgullo
á quien (viendo lo oxos el bullicio)
el rumor de la Idea es el murmullo.
Tan movido el color, tan transparente
(aun desmayada entre candores mustios)
le dió el pincel que al tacto de los oxos
la suavidad del cuerpo informar supo.
Escollos de marfil se ve en los huesos
formando á trechos cristalinos nudos
y (azules líneas de nevado mapa)
aun las venas el arte nos expuso.
Destreza fué no darla el buril vida
para expresar el sentimiento agudo
que gritan los colores, que á estar viva
ya hubiera muerto de dolor tan sumo.
La maior ansia mata, pero muere
y aquí el ingenio por preciso tubo
para esculpir durable el sentimiento
vincular en un tronco el infortunio.
O, nunca el Sacro, el angustioso leño
con diente engendre limador oculto
gusano que procure (cual la envidia)
y ser el corazón que lo produjo!
Mena me fecit dicen estos rasgos
Mena el estatuario sin segundo
el célebre andaluz á quien dió cuna
la ciudad que á la Caua dió sepulcro.
A Florinda en fragmentos desatada
sobre el Mediterráneo furibundo
que aun oy bramando, muerde en la Alcazava
el túmulo elevado de sus muros.
Mena el que oy ha espirado le dio vida
más ay que han espirado con él juntos
del griego Phidias todos los diseños
de Praxiteles todos los dibuxos.
Oy que es muerto se estiman más sus obras

o costumbre mas barbara del Mundo
no venerais ayer a un varon grande
y oy a un misero poluo le dáis culto.

O, es mexor el ingenio cuando es nada
o crece cuando muere? ó aquel puro
espíritu que pierde en el aliento
heredan sus connatos uno á uno.

Los aruoles al verle se inclinauan
del vientecillo fresco en los arrullos
que mucho ¡fué fortuna de los troncos
pues hizo su buril deidad á muchos.

Aun muriendo fué artífice elegante
pues de su graue cuerpo lo caduco
estatua elada yace de la muerte
y en él aún está vivo lo difunto.

Vivan sus obras pues que las que dexa
imagines su ingenio á lo futuro
aunque a ser bultos de Deidad nacieron
á ser quedaron simulacros duros.

Biblioteca Nacional. — Manuscritos M-13-pág. 197 (1).

---

1) Tengo que agradecer el conocimiento de este manuscrito á mi querido amigo D. Javier Sánchez y Cantón.

APÉNDICE II

Á UNA MÁS QUE PEREGRINA IMAGEN DE SANTA MARIA MAGDALENA, DEL INSIGNE ESCULTOR PEDRO DE MENA, HIJO DE GRANADA, Y VECINO DE MÁLAGA, DONDE ESTÁ SEPULTADO.

ROMANCE HEROYCO

Que Tronco es este, que elevando informa
de Magdalena el inmortal assumpto,
cuya elección en uno y otro siglo,
es constante milagro de dos mundos?
Cuya existencia es oy tan permanente
en el divino incomparable vulto,
que exemplar de su vida le contemplo,
que traslado con alma le discurro.
Que prodigio del arte, que destreça,
copiar tan bien aun sus alientos pudo,
que su voz escuchando los sentidos,
pide atención á todos el dibujo?
Simulacro es viviente, que dilata
el ser primero en que nació y presumo
que artifice sutil en lo inspirado
[l] os afectos también copiarle supo.
Esforçose el buril á darle vida,
de amar las ansias explicando, mudo
lánguido en el semblante, que á tenerla,
se muriera de amor, porque amó mucho.
Si María teligió la mejor parte,
vinculada en los pies del autor sumo,
quiso este autor, copiando los fervores,
vincular en su efigie, sus estudios.

Tan unido el dolor, tan penitente
lo cándido, y lo hermoso con lo adusto
le dió el cincel, que de sus tiernos años
el arrepentimiento le compuso.

Amante fina en lágrima prorrumpe,
de un oriente manando tan fecundo,
que á Mena de las lluvias que concibe,
le labra estatuas de cristal el curso.

Si las miro pendientes de sus ojos,
como las llueve amor con tal orgullo,
más la piedad al sucesivo llanto,
le da á la imagen sucesivo el culto.

Nevado, el cuello se difunde, y manos
al rojo humor en aparentes rumbos
de açules venas donde diestro el arte
no le faltó si colocar el pulso.

El buril, lo insensible cultivando,
le infundió tantas almas al caduco
bello angustiado tronco, que en la imagen,
aún más que lo viviente fué lo infuso.

Este bulto elegante, de la embidia
siempre estará y emulación, seguro,
quando en agenos yerros su autor era
el contraste más fiel de los indultos.

No yace solo artifice tan diestro;
porque en el concurrio de todos puntos,
lo sutil de Parrasio y Praxiteles,
de Ceuxis y de Fidias sus alumnos.

Mas por su muerte estima sus efigies,
oy desigual la condición del mundo,
dando de Mena en tan gloriosa vida
solo al buril aventajados cultos.

Merece más, ingenio que ya es polvo?
Luce más cuando muere que ya es humo?
No ha de gozar presentes los obsequios,
y ha de heredar muriendo los futuros?

Pero no es desigual, siendo el primero
escultor, por quien son ociosos lutos,
si muriendo renace en tantos mapas
á donde vive sin tener segundo.

Aplausos logra de los troncos mesmos

por tener de su mano, aunque tan rudo,
prevenidos altares en la ciencia
de aquel buril, por quien hablaron muchos.
Hablaran las imágenes que al tiempo
más vividor nos deja en el futuro?
Pues todos cuantos hiço simulacros,
oy quedaron a ser milagros suyos.
Habla el trasumpto celebrando á Mena,
á quien goçando de la gloria el triunfo,
la gran ciudad de Ilberia fué su oriente,
y fué Villaviciosa ocaso suyo.
Donde Florinda ya desesperada,
furiosa al mar, desde los altos muros
de un fuerte alcaçar, en crespadas ondas
se labró el monumento más profundo.

Obras lyricas de D. Francicco Antonio de Bances y Candamo, superintendente de rentas reales en Ocaña, San Clemente, Ubeda y Baeça, etc, Que saca á la luz. D. Julián del Río Marín y dedica al señor Conde de San Esteban de Gormaz. Con privilegio: En Madrid. Sin fecha.

La dedicatoria lleva la fecha de 28 Junio de 1729 (páginas 107 á 110).

APÉNDICE III

TROZOS TOMADOS DE LAS ACTAS CAPITULARES DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA, QUE HACEN REFERENCIA Á LA INTERVENCIÓN DE PEDRO DE MENA.

Acta de 8 de Enero de 1658.

Se da cuenta al Cabildo de una donación inter vivos de 8.000 ducados que le hace su obispo, pero á condición de que los ha de distribuir en la forma siguiente:

Lo primero se an de gastar mill ducados en acabar de llenar la imagineria y santos que faltan en el choro.

Acta del 10 de Julio de 1658 *(Fol. 70).*

El Sr. Doctor D. Cristobal Ordóñez dijo como era ya tiempo de pedir ejecución de la escriptura de donación que hizo el Sr. Obispo de ocho mil ducados para el Cabildo y Fábrica . . .

. . . El Cabildo encargó al dicho Doctor Ordóñez el cuidado y agencia deste negocio para que disponga dello lo que más convenga.

Acta de 15 de Julio de 1658 *(Fol. 73 vuelto al 74 vuelto).*

El Sr. Dean propuso como Pedro de Mena, maestro de escultoría, que vino de Granada de llamamiento del Sr. Obispo, que esté en el Cielo, á acabar la silleria del coro, tiene hecho un santo para continuar los nichos de la imagineria del coro, el cual á vista de todos ha parecido está muy bien acabado y perficionado, que el señor

Don Cristobal Ordóñez, como persona por cuya mano ha corrido este negocio en el ajusto de esta obra diga qué precio pide el dicho maestro por la hechura de cada santo. Con lo que el dicho Doctor Ordóñez informó diciendo que habiendo ayer hablado con el dicho maestro el precio que había de llevar por la hechura de cada uno de los santos, dando la fábrica la madera, respondió que efectivamente se le había de dar cien ducados . . .

. . . .

. . . .

El Cabildo acordó se suspenda por ahora la resolución de la propuesta del señor Dean en orden al ajusto del concierto de la obra de la imagineria del coro que ha empezado Pedro de Mena hasta que se . . . estime oportuno y se llame a Cabildo especialmente.

Acta del 17 de Julio de 1658 *(Fol. 77)*.

Diego Fernández, escultor, pide se le pague la hechura de un santo que hizo para el coro.

Leyóse un memorial de Diego Fernández, maestro escultor, vecino de esta ciudad, en que dice que de orden de Su Ilma. hizo un santo para la sillería y pide se le mande pagar ——————

Remitióse al Dtor. Ordoñez.

Y esto se sometió al S. Dtor. D. Cristobal Ordoñez para que lo justifique y mande lo que pareciese conveniente.

Acta Capitular 19 de Julio de 1658 *(Fol. 78 vuelto)*.

El Sr. Dtor. D. Cristobal Ordoñez leyó unas certificaciones de maestros de escultor carpintería y de dorar y estofar en que declara que el S. Lucas de talla que ha hecho Pedro de Mena escultor para la sillería del coro merece de ochocientos y cincuenta reales hasta nuevecientos y que lo mismo merecen los demás que hiciere.

Acta de 19 de Julio de 1658 *(Fol. 79 vuelto)*.

El Cabildo acordó, por mayor parte, que daba plenaria potestad y comisión á los Sres. Dean y D. Cristobal Fernandez Ordoñez para que ajusten con Pedro de Mena, maestro escultor, la imagineria y coronacion que faltan en la silleria del coro, en la menor cantidad que pudieren la mayor utilidad de la fábrica mayor.

Acta del 23 de Julio de 1658 *(Folios 80 al 82 vuelto).*

En la ciudad de Malaga en veinte y tres días del mes de Julio de mil y seiscientos y cincuenta y ocho años, juntos capitularmente en el lugar acostumbrado los Sres. Dean y Cabildo desta Santa Iglesia de Málaga sede vacante y avisados y llamados ante diem por cédula del Sr. Deán de que doy fé, para oir á los Sres. comisionados nombrados para el ajuste de la obra de la imagineria de coronación de la silleria del coro con Pedro de Mena M.no escultor y para otras cosas. Conviene á saber los señores D. Fernando Dávila y Osorio, Dean, D. Félix de Texada y Guzmán, Arcediano de Málaga, Don Fran.co de Villela, Chantre, D. Fran.co de Valdes, Arcediano de Antequera, Don Andres de Villamayor, D. José de Siles Pretel, D. Fran.co de Alvarado, Don Celedonio de Aravel, D. Cristobal Ramirez de Aguilera, D. Cristobal Fernandez Ordoñez, dignidades y canónigos y asi juntos se acordó lo siguiente:

. . . .

El Sr. D. Cristobal Fernandez Ordoñez canónigo de esta Santa iglesia hizo relación diciendo como en virtud de la comisión que el Cabildo dió al S. D. Fernando Dávila y Osorio Dean y á ss.ria para tratar y concertar en toda forma con Pedro de Mena Medrano escultor que reside en Granada y el presente está en esta ciudad la obra de los cuarenta santos de talla que faltan en la sillería del coro de esta Sta. Iglesia y todos los remates de coronación della lo tienen concertado y ajustado en cuarenta mil reales con obligación de dar toda la obra acabada dentro de dos años y con la perfección que está el S. Lucas que hizo para muestra y cotejo de los demás, con otras obligaciones de que se ha hecho memoria para otorgar en virtud de ella la escritura de concierto. Aprobando el Cabildo este trato por la dignidad episcopal que ejerce de presente.

Fuéronse los Sres. D. Cristobal Ramirez de Aguilera, D. Andres de Villamayor, Don Fran.co de Valdes Arcediano de Antequera.

Y el Cabildo habiendo oído la dicha relacion y en vista de la memoria de las condiciones de la escriptura que se ha de hacer del ajusto de dicha obra dijo que aprobaba el dicho trato y concierto de obra de los santos y de coronacion hecha con el dicho Pedro de Mena en los cuarenta mil reales y con las condiciones convenidas en el memorial que leyó el dicho D. Cristobal Ordoñez. —Y acordó daba poder y facultad á los dichos Dean y Doctor Ordoñez para que representando la dignidad episcopal hagan con el dicho Pedro de Mena la escriptura de esta obligación con las condiciones y firmezas necesarias para su validación, obligandose a la hacienda de la fábrica a la paga y satisfaccion de la dicha cantidad y a lo mas que fuese justo segun derecho y de la propuesta de resolucion se dé testimonio a los dichos sres. comisionados para que puedan otorgar dicha escriptura.

Mandaron que del memorial de las dichas condiciones se ponga aqui una copia

y dél se dé traslado juntamente con la proposicion y resolucion antecedente y el dicho memorial es del tenor siguiente:

Memorial de las condiciones que yo Pedro de Mena he de guardar y se me han de cumplir en la ejecucion de la obra que tengo concertada de hacer con los Sres. Dean Cabildo de la Santa Iglesia de esta ciudad sede vacante, acabando de hacer los santos que faltan en la sillería del coro de dicha iglesia y su coronacion.

Primeramente he de hacer cuarenta tableros de escultura segun y como esta hecha una muestra de mi mano en uno de los tableros... San Lucas, acabados de toda perfección, al género y tamaño que piden los claros nichos que estan hoy en la dicha silleria y de la variedad que por una memoria se diere o siendo los treinta y ocho los que pareciesen mas bien de los setenta y dos discipulos y un San Marcos y el San Lucas hecho que son los cuarenta tableros concertados y en caso que no sean los discipulos hayan de ser si otros fueren al respeto y genero que se lleva orden segun el Apostolado que esta hecho de mano de Joseph Michael y Luis Ortiz, y se ha de entender que la escultura dello ha de ser excelentísima muy como se puede hacer de mi mano, sin que en esta obra trabaje otro que yo, y solo se me tiene de ayudar en juntarme piezas y aviarme las herramientas. Todo a satisfaccion de los señores Dean y Cabildo y de maestros del arte que lo entiendan. Y he tener obligación a que los modelos que para dicha obra hiciere los he de presentar antes que se ejecuten en la madera para que en el modo si los dichos Señores Dean y Cabildo o su obrero mayor gustare de quitar o poner lo haga.

2 — Y con condicion que los dichos tableros los tengo de sentar y fijar a toda satisfaccion, recorrer y dejar concluso sin que la dicha fábrica haya de poner oficial ni ayuda para ello.

3 — Y con condicion que he de hacer en todo lo que coje el sitio de la silleria coronacion al respeto de unos cartelones que hoy hay hechos por mano del dicho Luis Ortiz, con sus pirámides que hoy hay hechas.

4 — Y con condicion que he de dejar coronada toda la silleria, sentada y recorrida y acabada la dicha coronacion, sin que la dicha fabrica haya de poner ayuda de genero ninguno y dicha coronacion como va dicho al respeto y genero de como estaba empezada sin mudar añadir ni quitar y lo que mudare o quitare o se aumentare siempre ha de ser con licencia gusto y voluntad de los dichos Sres. Dean y Cabildo, ó de quien para ello fuese parte.

5 — Y con condicion que la dicha fabrica me tiene de dar la madera que fuere necesaria para esta obra de buen cedro porque asi han de ser los tableros y coronacion de dicha silleria.=Y asi mismo me tienen de dar las herramientas que hoy tuviere bancos garlopas . . . y otros instrumentos que tenga.

6 — Y con condicion que en la dicha Sta. Iglesia se me tiene de dar para el tiempo que durare la dicha obra la vivienda que tiene de las puertas a dentro en la parte mas acomodada para asistencia mia y de mi casa y oficiales y otras personas en lo que en la disposicion de las fincas que hoy tiene la dicha iglesia cupiere.

7 — Y con condicion que dentro de dos años que han de comenzar a correr y contarse desde hoy día de la fecha desta escriptura tengo de dar hecha y acabada en toda perfeccion la dicha obra sin que falte cosa alguna.

8 — Y con condición de que toda la dicha obra la tengo de hacer en esta dicha ciudad de Málaga en el obrador que en la dicha Sta. Iglesia se hallase más cómodo y aparente para ello sin que en Granada ni en mi casa haya de llevar a hacer cosa alguna.

9 — Y con condicion que para los fines del mes de Agosto deste presente año he de venir a esta ciudad a proseguir desde luego la dicha obra y de trabajar en ella sin interpolacion de otras obras que dilaten considerablemente el fenecimiento de ésta.

10 — Y con condicion y declaracion que por razon de trabajo y manifacturas de toda la obra referida la dicha fábrica mayor me tiene de dar pago cuarenta mil reales de moneda de vellón, que es la cantidad en que la tengo concertada, advirtiendo que con los dichos cuarenta mil reales se me satisface todo cuanto pudiese alegar de trabajo y costas en la dicha obra, asi de mi persona como de mis oficiales y también de la costa de los viajes en haber venido a esta ciudad y haber estado en ella haciendo el cuerpo del S. Lucas y de haber de volver á Granada por mi casa y haber de volver con ella después de perfeccionada la obra porque en consideracion dello y de los demás gastos della y de los viajes se me han de dar los dichos cuarenta mil reales sin que por título alguno pueda nunca pedir más que el dicho precio no teniendo dicha obra diferencia desconcertada y la dicha cantidad se me tiene de pagar y satisfacer por parte de la dicha fabrica en esta conformidad: = Cinco mil y quinientos reales dellos ahora de contado que he recibido de mano del S. D. Cristobal Ordoñez canonimo de la dicha Sta. Iglesia, como obrero mayor y mayordomo de la dicha fábrica y de los dichos cinco mil y quinientos reales me doy por entregado porque los he recibido realmente y con efecto sobre que renuncie la excepcion de la . . . leyes de la entrega, prueba de la paga y las demas deste caso como en ellos se contiene y dellos le otorgo carta de pago en bastante forma. = Y para cuando yo haya venido á esta ciudad de la de Granada con mi casa, que ha de ser como dicho es para los fines del mes de Agosto primero que vendrá deste presente año, se me han de dar dosmil y doscientos reales para que vaya prosiguiendo en la dicha obra, y la demas cantidad restante se me tiene de ir pagando al par que fuese trabajando, socoriéndome con dinero de modo que cuando esté fenecida y acabada la dicha obra solo se me reste debiendo quinientos ducados por última satisfaccion de los dichos cuarenta mil reales del concierto.

11 — Y con condicion que si durante el dicho tiempo yo tuviese alguna larga enfermedad no ha de servir lo que el tiempo de la falta que hiciese entre los dos años que tengo de término para acabar la dicha obra y si antes de haberla acabado yo muriese, se me tiene de pagar lo que dejare trabajado a la proporcion de lo que le correspondiera a la monta de este concierto con vista de maestro.

Acta del 23 Octubre 1658 *(Fol. 136).*

El Sr. Dtor. D. Cristóbal Ordoñez hizo relacion como el escultor que ha de hacer los santos de la silleria del coro pide se le diga que santos han de ser los que se han de poner para que el dicho escultor los haga.

Y el Cabildo sometió á los Sres. Dean y Ordoñez para que tomen la resolución que les pareciese más conveniente sobre la eleccion de los santos que se han de poner.

Acta de 20 de Jnnio de 1659 *(Folios 317 y 3 17 vuelto).*

El Sr. D. José Pretel hizo relación que tiene ajustada y tasada las obras que ha hecho a jornal Cristobal de Medina de algunas iglesias, y que otras obras que se han de tasar no hay quien lo haga por excusarse Pedro de Mena. Que el Cabildo provea sobre esto, dé remedio y mande pagar a dicho Cristobal de Medina la tasacion de las obras que ha hecho a jornal.

Y el Cabildo acordó se libren las obras tasadas segun el ajusto que ha hecho el Sr.º Visitador, y las obras que se han de tasar se espere para su conclusión la venida del Sr. Obispo.

Acta de 4 de Febrero de 1676 *(Fol. 247 vuelto).*

El Sr. Deán propuso cómo los Sres. Racioneros D. Ramiro de Villafrañe y don Sebastián de Cáceres, como mayordomos de la capilla de Nuestra Señora de los Reyes, le han dicho tienen devoción de hacer un retablo para colocar en él la Santa Imagen de Nuestra Señora, el cual dicen ha de ser en disposición de no hacer agravio á la fábrica de la iglesia, de que ya tienen beneplácito del Sr. Obispo, piden que el Cabildo les conceda la misma licencia, pues es en ornato y decencia de la dicha capilla y sin perjuicio ni daño á la fábrica. Y el Cabildo, en vista, concedió la dicha licencia, conformándose con el Sr. Obispo.

Acta de 16 de Noviembre de 1678 *(Fol. 204 vuelto).*

El Sr. Deán propuso como parte de los Sres. Racioneros se les ha propuesto quieren hacer fiesta de traslación y colocación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes en su capilla y nuevo retablo que han hecho para el día de la festividad de la

Presentación de Nuestra Señora, que es el 21 de este mes, y para ello piden beneplácito para que se entreguen los terciopelos y se repiquen las campanas con toda solemnidad y todas las demás cosas que fueren necesarias y para autoridad de dicha fiesta y que para ello le han convidado para que diga la misa y que consideren á todos los Sres. Prebendados Capitulares que el Cabildo determine lo que mas conviniere á la autoridad y decencia de dicha fiesta. Y habiendo conferido acordó el Cabildo se haga todo lo que piden los Sres. Racioneros, y que en cuanto á la mayor autoridad de la fiesta se consulte al Sr. Deán para que lo trate con su Ilma., dándole á entender cómo el Cabildo ha de asistir á dicha fiesta para que si su Sra. Ilma. fuese servido la autorice con su persona.

Acta de 7 de Agosto de 1722 *(Fol. 535)*.

El S.or Arc.no de Antequera dió qta. de la donacion echa aesta St.a Ig.a de la Imagen de los Dolores.

El. Sr. Arcno. de Antequera, D. Juan de Lázaro dijo que D.a Ana de Amaya viuda de D. Miguel Hainsen, vecina de esta ciud abia hecho donacion voluntaria á esta Sta Iglesia de una imagen muy primorosa de N. S. de los Dolores en su urna, la cual se trajo y puso en la sacristía mayor el sábado antecedente, que el Cabildo se sirva de aceptar la donacion y señalar capilla donde se coloque dicha imagen para su debida veneración: y se dieron muchas gracias al S. Arc.no por esta solicitud y haver logrado esta imagen y se acordo que en la primera capilla que se acabe de la obra nueva de esta Sta. Ig.a se coloque: y en el interín se ponga en la capilla del Sto. Cristo Crucificado al pie de la cruz, haciendole una urna nueva de primor y decencia, y el gasto que tuviere se pague de la renta de la casa que dejó el Sr. D. Juan Cortes, frente á la puerta de la iglesia del Cister para adornar dha. capilla, no obstante haberse mandado que se junte para hacer reja a dha capilla: y el dia que se colocare la imagen en el dho. sitio, se diga despues de nona una misa solemne cantada con repique de campanas, la cual ofreció decir el Sr. Cozar; y en agradecimiento de esta donacion, se diga una misa perpetua rezada en cada un año por turno, empezando por el Sr. Dean y se aplique por la dicha Dña. Ana de Amaya y su marido, sacando de la mesa capitular 150 r.s para imponer a curso a 3 por 100 que redituan cuatro rs. y medio para aplicarlos á la plana del que dijese la misa y asi se avise al Puntador p.a que la encargue desde este año: Y se encargó el Sr. Arc.no que en nombre de este Cabildo le dé muchas gracias á la dha Dña. Ana de Amaya por esta donacion.

APÉNDICE IV

DOCUMENTOS DEL CISTER

ALGUNOS PÁRRAFOS REFERENTES Á LA FAMILIA MENA, TOMADOS DEL *Libro de actas, tomas de hábitos, profesiones y defunciones*, DEL CONVENTO DEL CISTER DE MÁLAGA.

Soror Andrea Maria de la Encarnacion y Soror Claudia de la Asuncion, hijas de Pedro de Mena y de doña Catalina Iulquiço y bitoria, entraran en este convento por monjas de coro y velo con licencia escrita del Sr. Obispo D. Fray Alonso de Santo Tomas; entraron a diez y ocho de Junio de 1671, siendo abadesa la madre Juliana de San Esteban; dioles el hábito el Sr. Canónigo D. Antonio Ibañez de la Riva Herrera — Pasaron las escrituras ante Ciriaco Dominguez (folios 46 vuelto y 47).

Murio la Madre Claudia Juana de la Asuncion a diez y ocho de abril de 1702.

Murio la madre Andrea de la de la Encarnacion a 28 de Diciembre de 1734.

Soror Andrea M.ª de la Encarnacion y Soror Claudia Juana de la Asuncion, hijas de Pedro de Mena y de d.ª Catalina Iulquiço y vitoria, profesaron en este convento domingo tres de Julio, trujeron dos mil ducados de dote pasaron las escrituras ante Gaspar Gomez Rentero escribano público, dio la licencia el señor Obispo D. Fray Alonso de Santo Tomas, dioles el velo el Sr. Visitador D. Antonio Ibañez de la Riva Herrera, siendo Abadesa la Madre Juliana de San Esteban, año de 1672. *(Fol. 48)*.

En veintiuno de Noviembre del año 1676 entró por monja de coro doña Juana de Mena, hija legitima de Pedro de Mena y de Dña. Catalina de ulquiço y bitoria: entro la dicha en este convento con licencia escrita del Sr. D. Fray Alonso de Sto. Tomas, obispo de Malaga: pasaron las escrituras ante Gaspar Gomez Rentero diole el hábito el Sr. Dotor D. Antonio Ibañez de la Riba Herrera, canónigo magistral de la Santa Iglesia

Catedral y visitador de los conventos de la obediencia y jurisdiccion de su Ilma., siendo abadesa la madre Mariana de la Cruz.

Esto que sigue parece de diferente letra.

Dicha doña Juana de Mena salió de novicia para Granada, donde profeso en el convento de S. Ildefonso, de nuestra orden del Cister, donde fueron sus dos hermanas por fundadoras.

Otra letra.

Fueron a fundar a Granada y volvieron la madre Andrea Maria de la Encarnacion y la madre Claudia de la Asuncion, y la madre Juana Teresa de la Madre de Dios, que profesó en Granada y entraron en el convento en 8 de Septiembre de 1695 y por la dote de la madre Juana dió mil ducados por escritura ante Andres Cobos y Padilla, escribano.

(Folios 49 y 49 vto.)

En la ciudad de Granada fundó el glorioso San Juan de la Cruz, primer carmelita descalzo, un beaterio para beatas carmelitas, el cual se conservó desde entonces en mucha perfeccion y observancia hasta el año 1682 que un santo sacerdote confesor suyo, muy devoto de nuestro gloriosisimo San Bernardo, les dió noticia del deseo que tenía de una fundacion de religiosas Bernardas y todos en uno se convinieron en ver se les diese hábito y forma de la Regla de nuestro P. S. Bernardo, para lo cual dio toda su hacienda la Sra. Doña Maria de Herrera Pareja, que por su devocion estaba en este santo beaterio desde que murió su hermano el Sr. oidor D. Juan Herrera Pareja, y es la fundadora de este convento, yendo a dar los hábitos y enseñar la regla del Cister la madre Antonia de San Bernardo, que murió a los seis meses y quedaron la madre Andrea Maria de la Encarnacion y la madre Claudia Juana de la Asuncion que fueron por sus compañeras el año 1683 en primer dia de Agosto que salieron de este convento: ya el año cumplido, en trece de Agosto de este año 1684, enviaron las dichas madres por una hermana que dejaron novicia para que las ayudase a el asistencia del coro y enseñar aquellas señoras — estas tres religiosas son hijas de Pedro de Mena i Medrano y de Dña. Catalina de Urquiço y bitoria — diose forma a este convento siendo arzobispo de Granada el Ilmo. y Rmo. Sr. D. Fray Alonso Bernardo de los Rios y dignisimo obispo de Malaga el Ilmo y Rmo Sr. D. Fray Alonso de Santo Tomas, que Dios guarde — siendo abadesa la madre Mariana de la Cruz — Sacolas delconvento el Sr. Doc-

tor D. Juan Manuel Romero de Baldibia, arcediano de Malaga, provisor y vicario general de este obispado = Y después sacó a la novicia el Sr. Doctor D. Antonio Ibañez de la Riba Herrera, arcediano de Ronda y visitador general y promovido obispo de Ceuta.

Sigue con otra letra.

En 8 de Septiembre de 1695 volvieron a este convento las dichas madres fundadoras y la madre Juana Teresa de la Madre de Dios y trajo mil ducados de su dote, a que se obligó D. Gregorio Cobos y Padilla, escribano este dicho año. Murió la madre Juana Teresa de la Madre de Dios el día siete de Abril de 1756, siendo abadesa del monasterio la madre Sor Josefa de Jesus Maria.

(Folios 61 vto. y 62.)

PÁRRAFOS TOMADOS DEL LIBRO DE *Donativos y rentas del convento del Cister* (SIN FOLIAR)

Pedro de Mena dió de limosna a este convento una hechura de un Ecce Homo en su casa para la iglesia nueva nos hicieron sus hijas Andrea de la Encarnacion y Claudia de la Asuncion, monjas en este convento, dos hechuras de nuestros Padres San Benito y San Bernardo para las procesiones de sus dias. —Mas de limosnas que se juntaron entre todas las religiosas los vistieron e hicieron cogullas de tela. Mas la madre abadesa Juliana de San Esteban les dió las diademas a su coste de algunas alhajas de plata suyas que deshizo para efecto...

. . . .

... Dió de limosna Pedro de Mena y Medrano una hechura de Nuestra Señora de la Soledad para la iglesia en su casa. La madre Andrea Maria de la Encarnacion y su hermana la madre Claudia Juana de la Asunción aderezaron a su costa las cajas en que están Ntro. Sr. y nuestra Sra. hechuras de mano de su padre, que hizo para este convento de limosna.

APÉNDICE V

TESTAMENTO OTORGADO POR PEDRO DE MENA Y MEDRANO EL 7 DE DICIEMBRE DE 1679

(PROTOCOLO DE PEDRO BALLESTEROS)

En el nombre de Dios todo Poderoso. Amen. Sepan quantos esta Escriptura de Testamento y Ultima voluntad vieren como yo, Pedro de Mena, familiar del Santo oficio de la inquisicion, vezino desta Ciudad de Málaga y natural de la de Granada Hijo legítimo de legítimo matrimonio de Alonso de Mena y Doña Juana de Medrano, su legítima mujer, difuntos. Vezinos que fueron de la dha. Ciudad de Granada: estando enfermo en cama enel Real castillo de Gibralfaro, donde tengo mi hauitazion: y en mi buen juisio, memoria y entendimiento natural que Dios nuestro Señor fue seruido de darme creyendo firmemente El misterio delasantísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres Personas y un solo Dios berdadero y en todo lo demas que tiene cree y confiesa lasanta madre Iglesia Catholica Romana Regida y Gouernada por el espíritu Santo de Vajo de cuya fée y creencia é Wiuido y Protesto Viuir y Morir, y deseando la salud de mi alma y el descargo de mi conziencia, hago y otorgo mi testamento y última Voluntad agloria y honra de Dios nuestro Señor y de la Gloriosa y Siempre Virgen Santa Maria, Su Santísima Madre Señora Abogada nuestra concebida sin Mancha y sin macula de Pecado original en el primer Instante de su ser Santísimo en la forma y manera siguiente. Lo primero Mando y encomiendo mi alma a Dios nuestro Señor que la crio y redimio con su presiosasangre Muerte y Pasion, y le suplico lo lleue a la gloria para donde fue criada y cuando su Diuina Voluntad fuese seruido de lleuarme de esta presente vida mando que mi cuerpo Sea Sepultado en la Iglesia del Convento de Monxas Recoletas descalsas de la horden del Sister donde Teng.º Dos Hijas profesas y si altiempo de mi muerte hubiese algun embaraso Para no dar sepultura a mi cuerpo en la dha. Iglesia, mando se le de sepultura en la Iglesia que pareciera a mis aluaceas y auiendose acauado la Iglesia se trasladen mis Guesos a la capilla donde se ha de poner y colocar la hechura de un santo xpt.º exeomo o donde se colocare otra imagen de talla y escultura de Nuestra Señora que ambas hechuras las he hecho y executado con este fin y sean de colocaren los Dos altares colaterales de la

Capilla Mayor. Y Assi lo pido y suplico a la Señora Abadesa y Religiosa de dicho convento o a la persona que es o fuera patrono de dha. Capilla Mayor y acompañen a la cruz en mi entierro los arciprestes de la Iglesia Parrochial del Sagrario de la Santa Iglesia Cathedral desta Ciudad donde al presente soy Parrochiano y los colegiales del seminario y los demas Eclesiasticos que hacen Parrochia y en lo demas del funeral de mi entierro lo dejo a la voluntad de mis aluaceas y se pague la limosna de mis bienes. ——————————————————————

Mando que el dia de mi entierro siendo oradezelebrar y sino el siguiente se diga por mi alma Una misa cantada de cuerpo presente por los dhos. arciprestes del Sagrario y colegiales del seminario y sepa gue la limosna y la ofrenda como es costumbre.

Mando se digan quinientas misas de anima Por la mia la quarta parte en la parrochia y de las que quedasen sesaque otra cuarta parte y se digan en la dha. Iglesia y couento del sister, y las restantes se digan donde fuere la Voluntad de mis aluaceas y porque en el discurso de mi uida e mandado desir muchas misas por las animas de mis padres y demas difuntos de mi obligazion no dejo mandados se digan mas misas de las que van rreferidas. ——————————————————————

Declaro que estoy Casado y Velado segun horden de la Santa Madre Iglesia con Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger natural de la dha. Ciudad de Granada y al tiempo que se contrajo dho. matrimonio trujo la susodha. a mi poder por dote y propio Caudal los bienes que constaran por la escriptura que en su fabor otorgue ante Geronimo de Morales escr.no publico de la dha Ciudad de Granada abra veinte y siete años poco mas o menos = y de dho. matrimonio tengo de present epor mis Hijos legítimos y de la dha. mi muger al Padre Alonso de Mena Religioso zazerdote de la Compañia de Jesus y a las Madres Andrea de la Encarnacion y Claudia de la Asumpcion, Monxas Profesas en el dho. convento de Recoletas Descalzas del Sister desta Ciudad = y a Juana de Mena de edad de onze años que oy de presente es novizia del dho. Convento y a Josephe de Mena de Edad de dose años poco mas o menos; y aunque tubimos otros Hijos murieron sin tomar estado ni dejar susesion. Declarolo assi Para que se sepa.——————————————————————

Declaro que durante el matrimonio con la dha. Doña Cathalina de Vitoria Urquiso mi muger la susodha. heredó de Doña Andrea de Urquiso su madre uiuda de Juan de Vitoria ochocientos ducados que entraron en mi poder y que sean de restituir con su dote y los demas bienes que conforme a derecho le tocaren y pertenecieren y el testamento de la dha. Doña Andrea de Urquiso se hallará entre mis papeles. ———

Declaro que tengo cuentas con diferentes Personas assí vezinos desta Ciu.d como de otras Partes de las obras de escultura que tengo Hechas y Estoy Hasiendo y todo ello consta Por mis libros y lo que por ellos deuo y me deuen y lo que eResibido aquenta de dhas. obras y por ellos se ajuste y cobre lo que se me deuiese y Paguese lo que se deuiere. ——————————————————————

Declaro que al Tiempo y quando el dho. Padre Alonso de Mena mi Hixo de la Religion de la Compañia de Jesus y despues en todo el Tiempo questubo Estudiando

en la Ciu.d de Granada y quando fué a tomar el Hábito a la Ciu.d de Sevilla y en otros biages que ha hecho agastado mas de mill quinientos ducados que debe hazer y conferir en laff Partiziones con los demas sus Hermanos en caso que no tenga hecha renunciacion de sus lejitimas aunque estoy cierto que la hizo en mi fabor y la dha. Doña Cathalina su madre o por lo que de ella constare. Declarolo assi por Descargo de mi conziensia.——————————————

Declaro que al tiempo y quando entraron por Monxas novisias en el dho. convento de Recoletas descalsas delsister las Madres Andrea de la Encarnasion y Claudia de la Asunsion mis Hixas yo y la dha. Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger nos obligamos de pagar los alimentos Dotes Propinas y ajuares conventuales y los demas gastos necesarios hasta sus profesiones y auiendo Profesado como Profesaron las pagué y satisfice al dho. conuento, consta por escripturas ante Gaspar Gomez Rentero ess.o desta Ciu.d con los dhos. gastos y otros menesteres forzosos y necesarios y en una celda que labré a las dhas. mis Hixas é gastado con cada una dellas mas de Dos mill Ducados. Declarolo assi que se sepa y para descargo de mi conciencia.

Declaro que antes de la profesión de las dhas. Andrea de la Encarnasion y Claudia de la Asunsion mis Hixas y estando dentro del año de suaprobasion Renunziaron sus legitimas Paterna y Materna y todos los demas derechos y acciones que les pudiesen tocar y perteneser En cualquiera manera y por cualquier título y derecho en que puedan ser interesadas, en mi favor y de la dha. Doña Cathalina de Victoria y Urquiso mi mujer como consta de las escripturas otorgadas ante Gaspar Gomez Rentero ess.no público de esta Ciudad en dose dias del mes de Junio del año de mill seiscientos y setenta y dos y Usando de la facultad de la dha. escriptura desde luego y en aquella via y forma que mejor puedo y haya lugar en derecho cedo Renuncio Traspaso y Transfiero las lexitimas y herencias de las dhas. mis Hixas con todo lo contenido y expresado en las dhas. Renunziaziones Para que las lleve y Goze Enternamente y subceda en ellas como si Verdaderamente en su favor se hubieran renunciado a favor de dho. Josephe de mena mi Hijo en quien las sustituyo y Traspaso y se guarde y cumpla en la mejor forma que haya lugar en derecho.——————

Declaro que tengo de presente por mis bienes y Haciendas las Posesiones siguientes. Unas casas en esta ciudad en la calle que llaman de la espeseria que vá a las carniserias frontero de la calle nueba que las compré de Don Pedro Manuel Abesia y su muger Vecinos de la Ciudad de Ronda por escriptura ante el dho. Gaspar Gomez Rentero en el año de seiscientos y setenta y quatro.——————

Otra casa en la calleja de mi señora Santa Ana que la compre de Gaspar de Vargas por escriptura ante ziriaco Dominguez ess.no que fué desta Ciudad cuyo traslado y los Títulos de dichas casas tengo en mi poder.——————

Dos casas en la calle de la cruz verde que linda la una con la otra que las compré de Nicolas Antonio de Cordoua y su muger Por escriptura ante el dho. ziriaco Dominguez Cuyo Traslado y Títulos tengo en mi poder.——————

Otras casas en una Barrera sin Salida frontero del Convento delsister que las

compre de Doña Maria Gueso por escriptura ante el dho. Gaspar Gomez Rentero y en la misma Barrera Tengo otras casas que alindan con las referidas que me las Traspaso Don Martin de corquezalandaruz (sic) Cauayero de la horden de Calatraua cuyos Titulos de unas y otras Tengo en mi poder y las dhas. dos casas las tengo derribadas para volverlas a labrar y estan sacados de cimientos.——————

Declaro que quando la dha. Juana de Mena mi Hija al presente monxa novizia En el dho. conuento del sister tomo el habito le señale para su dote la casa de la calleja de mi Señora Santa Ana y di poderes al dho. conuento para quecobrase sus arrendamientos que son zinquenta ducados en cada un año para los alimentos de la dha. mi Hija como mas en forma constara de la escriptura en esta rason otorgada a la cual se esté para el efecto contenido en ella. ——————

Declaro que yo y la dha. Doña Cathalina de Urquiso mi muger por escriptura otorgada ante el dho. Gaspar Gomez Rentero señalamos y situamos a las dhas. Andrea de la Encarnazion y claudia de la Asuncion y Juana de Mena nuestras Hijas zinquenta ducados a cada una en cada un año para su Regalo y menesteres por los dias de su uida y que la dha. renta se hereden las unas á las otras como fuesen faltando y les señalamos la dha. Renta en los arrendamientos de las casas de la calle de la espeseria que dá a las carniserias, y que en fin de los dias de la vida de la ultima de las dhas. mis Hijas fundamos una capellania de misas sobre las dhas. casas con ziertas condiciones calidades y circustancias como se expresa en la dha. escriptura Reservando el añadir, Enmendar o reformar como fuese nuestra voluntad. Y una de las cualidades de ella fué que si auiendo muerto yo o la dha. mi muger el que quedase vivo no pudiese rebocar ni enmendar la dha. Capellania y que quedase en su fuerza y Vigor; ahora usando de la dha. Reserua y por causas justas que me mueben alzo y quito la dha. calidad y circunstanzia de la dha. escriptura en cuanto al que de nosotros quedasemos vivo no pudiese Rebocar ni Reformar la dha. Capellania; y mando y es mi voluntad que si la dha. Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger me sobreviuiese la susodha. pueda reformar, añadir o quitar de la dha. capellanía lo que fuese su voluntad en Todo o en parte sinembargo de la dha. calidad y circustanzia que en la dha. escriptura quedó preuenida Porque en quanto a esto la revoco anulo y doy por ninguna.

Mando a mi sobrina Doña Maria de Mena Donsella que esta en mi casa Doscientos ducados por una Ves para ayudar que tome estado de Beata en el Beatorio de Potenunas (?) de la Ciudad de Granada y la dha. cantidad seadentregar a la Superiora o Perlada del dho. Beatorio al tiempo que profese la dha. mi sobrina y no antes y si la susodha. no tomare el dho. Estado de Beata y tomare otro como sea del gusto y aprouacion de la dha. Doña Cathalina Uitoria de Urquiso mi muger le den á la dha. mi sobrina los dhos. Doscientos Ducados Empero si la susodha. no tomare Estado del gusto y aprovacion de la dha. mi muger no se le den ni Paguen los dhos. Doscientos Ducados ni ha de tener fuerza ni validasion Esta clausula y solo se le pague lo que se le deuiere y se acostumbre a dar a una donsella que sirue Por el tiempo que aestado en mi casa y compañia y mas se le dé la ropa de su vestir y su cama. ——————

Mando se den de limosna veinte reales Para Redenpcion de Cautivos. =Y otros veinte Reales a la Cofradia del Santísimo Sacramento de mi Parrochia y otros veinte reales a los Religiosos que asisten en los Santos lugares de Jerusalen.——————

Declaro que el Padre Guardian del convento de san fran.co y el Padre Corretor del conuento de Nuestra Señora de la Vitoria de la Ciudad de Granada y Don Luis de Bocanegra Veinte y quatro de ella como patronos dezierto Patronato se obligaron por escriptura ante Pedro de Urrea ess.no Publico de la dha. ciu.d en el año de seis.os y cinquenta y siete o en el siguiente a Pagarme Dos mill y Doscientos Ducados por acaual de Hazer El Retablo que estaua comensado en el dho. Conuento de Nuestra Señora de la Vitoria y lo demas que contiene dha. escriptura y me otorgaron poder en causa propia para irlos cobrando y é cobrado algunas cantidades y se me restan deuiendo mas de Doscientos Ducados mando se cobren.——————

Mando se saquen de mis bienes quatrosientos reales y se distribuyan y den de limosna a Pobres necesitados Por mano y a Elecion y Voluntad de la dha. Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger en satisfazion de algunos cargos de conzienzia que tubiere de que no me acuerdo.——————

Mando que luego que yo fallesca se saquen de mis uienes Dos mill reales y se entreguen á la dha. Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger para que lo distribuya en la forma que le tengo comunicado sin que mis herederos se entrometan en ello ni a pedir cuenta de la dha. distribucion y en caso que lo hagan desde luego mando los dhos. Dos mill r.s a la dha. mi muger por via de legado ó como mejor haya lugar de der.o .

Declaro que obrado y acauado en Toda forma de Escultura Una imangen de nuestra Señora del Pilar de Saragoza y al pié una escultura del señor Santiago para remitir asu altesa El Señor Don Juan de Austria que Dios tenga en el cielo y por auer fallesido y ser obra en que E puesto todo cuidado y primor Por ser para un principe tan grande: ahora es mi voluntad y Mando la Dha. imangen de nuestra Señora del Pilar de saragoza y Escultura de Santiago al Il.mo Señor Don Fray Alonso de Santo Thomas mi señor ob.po desta Ciudad y su obispado y suplico a su Il.ma ruegue a Dios nuestro Señor por mi alma.——————

Declaro que estoi obrando una imangen de la purísima Consepcion de nuestra Señora de mas de Dos Baras Para el Il.mo Señor Obispo de la Ciudad de Cordoua y Estaajustada en Dos mill Ducados de Escultura y Pintura con su peana de euano y Carai chapeado y todo lo que tuviere de adornos de plata es por cuenta de su Il.ma y no mia y la agencia y Cuidado desto está cometido alliz.do Don Matheo de Muaga y queuedo Razionero de la Santa Iglesia Cathedrial desta Ciudad y Respeto de no teneracauados quatro niños quesean de poner en la peana de la imangen Es mi voluntad no se le pongan y por esta falta se Vajen quatrocientos Ducados de los Dos mill en que esta ajustado y lo que é Resibido a cuenta consta por mi libro.——————

Mando al D.r Don Pedro de Biosca, Medico vezino desta Ciudad por la buena voluntad y obligaziones que le reconosco Una imagen de medio cuerpo de Escultura que se está pintando y luego que se acaue de pintura se le entregue.——————

Por la mucha satisfazion que tengo de la dha. Doña Cathalina de Vitoria y Urquiso mi muger usando de la facultad que por derecho me está consedida nombro a la susodha. por tutora y curadora Adbona de las Personas y bienes delos dhos. Josephe de Mena y Doña Juana de Mena mis Hijos menores sin que tenga obligasion de Dar fianzas mas que solo su obligazion y le Releuo de ella y Pido y suplico a las justicias desta Ciudad le diziernan el Cargo. ——————————

Nombro por curador adliten de los menores mis Hijos a Josephe del Esposo Procurador del número desta Ciudad y a falta del susodho. o no queriendolo asertar Doi poderes en bastante forma a la dha. Doña Cattalina de Urquiso mi muger para que nombre curador adliten a los dhos. mis Hijos el que fuere su voluntad y con solo su nombramiento se le dizierna el cargo. ——————————

Para cumplir y pagar este mi Testamento y lo que por el dejo dispuesto y hordenado nombro por mis aluaseas testamentarios cumplidores y executores del a Don Martin de Corquera Landazuru cauallero de la horden de Calatraua y Regidor desta Ciudad y a Don Josephe deazedo y del Castillo y a la dha. Doña Cattalina de Vitoria y Urquiso mi muger a los tres juntos y acadauno de por si ynsolidum Doi poder cumplido Para que de mis bienes vendan los que bastaren en almoneda o fuera de ella y desupresio cumplan y paguen Este mi Testamento aunque sea pasado el año de aluaseasgo que ese y mas le consedo y les encargo las conziencias. ——————————

Mando al dho. Don Martin de Corquera Landazuru una hechura de Escultura del Señor San Antonio de Padua que tengo acauado de Madera en Blanco. ——————————

Mando al dho. Don Josephe de azedo y del castillo una imangen de Escultura de Nuestra Señora del Rosario con su niño embrasos que Está por dar el último Repaso de acauamento. ——————————

Y por el amor y voluntad que tengo al dho. Josephe de Mena mi Hijo y usando de la facultad que por derecho me está conzedida mejoro al dho. Josephe de Mena mi Hijo En el terzio y remainente del quinto de todos mis bienes y derechos y aziones que me Tocaren y Pertenezieren y quedaren por mi fin y muerte demas de lo que le tocare de mi herencia como uno de mis herederos lo qual mando en la mejor forma que haya lugar en derecho. ——————————

Después de cumplido y pagado este mi testamento en Todo el Residuo y Remanente que quedare de Todos mis bienes y Hasiendas derechos y acciones yustituyo por mis lejítimos y universales herederos al dho. Padre Alonso de Mena de la Compañia de Jesus en Casso que no haia hecho renunciacion de sus legítimas y herencias y á los dhos. Josephe de Mena y D.ª Juana de Mena mis Hijos y de la dha. Doña Cattalina de Vitoria y Urquiso mi muger para que los gosen por iguales partes con la vendizion de Dios nuestro Señor y lamia trayendo a colazion y partision el dho. Padre Alonso de Mena mi Hijo los Unmill y quinientos Ducados que con el Tengo Gastados como va Declarado eneste Testamento y no llamo a la suzesion de mi herencia a las dhas. Andrea de la Encarnasion y Claudia de la Asunsion mis Hijas Monxas Profesas

en el dho. convento del sister por auer renunciado a sus legitimas y herensias en mi fabor (*hay ilegibles varias palabras á causa de la polilla*) ——————————

... Eldho. Josephe de Mena mi Hijo en quien las tengo sedidas y Traspasadas por este mi testamento y Porque conforme a derecho y leyes destos Reinos me está concedido el que pueda Testar por mis Hijos queestubieren dentro de la hedad Pupilar y porque estan dentro de ella los dhos. Josephe de Mena y Doña Juana de Mena mis Hijos sustituyo las herencias del uno enelotro y siambos muriesen dentro de la dha. hedad pupilar nombro por Heredera de los susodhos. a la dha. Doña Cattalina de Vitoria y Urquiso mi muger todo lo qual mando en aquella via y forma que mejor puedo y haya lugar en derecho. ——————————

Y Reboco y Anulo y Doy por ningunos y de ningun valor ni efeto otros cualesquiera testamentos, Mandas, legados y Codizilios y Poderes que para ello haia dado antes de este haia hecho y otorgado por escripto o de palabra y espeslm.te uno que otorgué juntamente con la dha. mi muger ante ziriaco Dominguez (1) essn.o Publico que fué desta Ciudad en tres dias del mes de Henero del año de mill seis.o y setenta y cinco aunqueesTen escritos y otorgados conqualesquieras Palabras derogatorias que aqui se Deua Escribir y Repetir que las doi por dha. y repetidas para que no valga ni haga efeto en juisio ni fuera de el salbo Este que aora otorgo que quiero valga por mi Testamento y Ultima Voluntad en aquella via y forma que mejor haia lugar en derecho. = En testimonio de lo cual otorgo la presente ante el ess.no Publico y testigos cuyo Registro firmo de mi nombre. En El Real Castillo y Fortalesa de Gibralfaro de donde soi Teniente de alcaide de la Ciudad de Málaga En siete dias del mes de Diziembre de mill y seiscientos y setenta y nuebe años y fueron presentes por testigos Ell.do Don Xptual Torralbo. = El Maestro Don Alonso Mayorga. = Don Juan Durango y Pedro Baltasar Paez Vez.os de Málaga e yo el ess.no doi fe que conosco al otorgante *P. de Mena y Medrano.* = *P. Ballesteros ess.no p.o* = Rubricado.

(1) No ha sido posible encontrar este testamento por haberse destruído el protocolo que lo contenía en la inundación de 1907, que tantos daños ocasionó en el archivo de Málaga.

APÉNDICE VI

PODER PARA TESTAR OTORGADO POR PEDRO DE MENA ANTE PEDRO ASTUDILLO, Á FAVOR DE SU ESPOSA DOÑA CATALINA DE VITORIA

(Folio 404 á 408.)

En el nombre de Dios amen. Sepan quantos estaescriptura de testamentto ultima y finaluoluntad bieren comoio Pedro demena medrano familiar del Sto. ofisio de la Inquis.on vezino que soi en esta ciu.d demalaga estando enfermo y en mijuisio memoria y entendim.to qual Dios S.r a sido Seruido darme. Creiendo Como Catholica y fielmente creo Elmistterio dela santisima trenidad tres personas distintas y un solo Dios berdadero y en todo lo demás que tiene Cree y confiesa nuestra S.ta madre Iglesia Catolicaap.ca y Romana Rejida y gouernada por el espiritusanto debajo de cuia catolica fee ebiuido y protesto biuir y morir temiendome dela muerte quees cosanatural a toda criaptura y porque lagrauedad de mi enfermedad nomeda lugar parahaser y hordenar mi testamento y porque tengo comunicado las cossas que tocanael descargo de mi consiensia con D.a Cattalina de bittoria y urquiso mi muger por tanto por el thenor de lo que otorgo quedoi ttodo mi poder cumplido el que se requiere declr.o y es necesario para baler a la dha. Doña Cattalina deuittoria mi muger para que por miy en mi nombre y como io mismo despues de los dias de mi fin y muerte Puedahaser y ottorgar mitestamento que yo desdeluego m.do quequando Su Divinamag.d fuereseruido de me lleuar desta p.te bida mi cuerpo seasepultado en la Iglesia parroquial del sagrario de lacathedral de cuya Parroquia soy parroquiano en la sepulttura que paresiere a mis aluaseas y se digan por mi alma las misas y sufragios segun y como lo tengo comunicado con la dha. D.a Cattalina de bittoria y urquiso mi muger. ————

Declaro que durante el matrimonio con la dha. D.a Cattalina de bittoria tenemos por nuestros hixos lex.mos y de lex.mo matrimonio aElpadre Alonso de mena de la Compañia de Jesus la madre Andrea maria delaencarnasión = la madre claudia juanade la asunsion = La madre Juana Theresa de lamadre de Dios monxas profesas en en el conu.to de Recoletas Bernardas delsister de la ciu.d degranada El dho. padre

Alonso demena y las dhas. Andrea maria de la encarnas.on y Claudia Juana de la asunsion hisieron Renunsia en la dha. mi muger de sus dos lex.mas y la dha. Juana delamadre de Dios noa renunsiado declaro queegastado con la susodha. en dos echuras biajes agranada y otros gastos hasta mill ducados declarolo para que se sepa y para descargo de mi consiensia. ————————————————

Declaro que hassimismo tengo por mi hixo lex.mo y de la dha. mi mujer a Don Joseph demena clerigo de menores hordenes yesdehedad de beintte años el qual esta en seruisio del Ill.mo Señor Don Anttonio de luañes arzobispo de la Ciu.d de Saragosa con el cual dho. hixo tengo gasttados en sus estudios mas de mill ducados declarolo para que se sepa. ————————————————

Declaro que la dha. D.a Cattalina mi muger aeltpo. q.e case con la susodha. ttrujoamipoder lo q.e constará por la escriptura q.e á su fauor otorgue por antte uno de los S.nos de la ciud. de granada traslado delaqual esta en mi poder. ————————

Declaro que demas delosuienes y Caudal de la dha. dote durante el mattrimonio y poruienes dela dha. mimuger por el testamento que ottorgo mi S.ra D.a Andrea fernandes urquixo herede y pasaron amipoder dos mill y quinienttos ducados esta dho. testamento en el Rex.o de Pedro Domingues escriu.o delnumero de la ciu.d degranada abra tiempo de treintta años. ————————————————

Mando yes mi boluntad q.e cumplido y pagado loq.e asi dejo comunicado condha. mimuger para el cumplimien.to de mi testam.to funeral misasyentierro loq.e del quintto quedare de mis uienes hago mejora a la dha. mi muger por causa onorosa mucho q.e le deuo y cuidado con q.e sienpremeasistido en mis enfermedades. ————

Declaro tengo quentas con diferenttes personas de esta Ciudad y otras partes las cuales constaran de un libromano escripto que tengo en mi poder que firmare a las cuales satisfare por contener la uerdad en el para descargo de mi consiensia. ————

Declaro y es voluntad q.e desde luego nombro por tuttora y curadora de la p.t y bienes del dho. D.n Joseph demena mi hixo a la dha. D.a Cattalina de Bitoria y urquixo mi muger y pido y sup.co a la justicia le difiera el cargo de la tutoria teniendola y nombrandola por tal sin obligasion de dar fiansas ni se le pida más cuenta q.e la susodha. diere por la mucha satisfaz.on q.e della tengo. ————————————————

Declaro y es mi voluntad dejar por curador adlitens del dho. Don Joseph demena mi hixo a Joseph Luis de Cabrera Procurador deste numero y pido a la justisia le de fuersa al cargo de tal. ————————————————

Para q.e la dha. D.a Cattalina de Bitoria mi muger nombre q.e yo desde luego nombro por mis albaseas testamentarios cumplidores y pagadores de lo q.e en virtud deste poder por mi testamento ordenare y mandare la dha. mi muger á los S.res Don Juan manuel Romero de Valdiuia arsediano de Malaga prouisor y bicario gen.l deste obispado el lis.do Don martinuallejo y angulo preuendado en la S.ta Iglesia Catedral de esta Ciu.d y ala dha. D.a Cattalina bittoria mi muger y a cada uno insolidum. ————

Y asi mismo para q.e nombre q.e yo desde luego nombro por mis lex.mos y unibersales herederos en todos mis uienes derechos y adsiones a los dhos. padre Alonso

demena y Andrea maria de laencarnasion Claudia Juana de la asunsion Juana de la madre de Dios D.n Joseph demena mis hixos para q.e los q.e no ubieren echo renunsia los ayan y hereden con la bendision de Dios y la mia. ——————————

Para q.e Hasimismo reboque que yo desde luego retoco por nulo y doy por ningunos y de nigun valor ni efecto otros y cualesquiera testamentos mandas y cobdicilios poderes para testar aya fho. y otorgado asi por escripto como de palabra para q.e no balgan ni agan fe en juisio ni fuera del saluo el q.e en birtud deste poder fuere fho. y ottorgado por la dha. mi muger quees fho. y por mi ottorgado en la Ciu.d de Malaga en dies dias del mes de Mayo de mill seissienttos y ochenta y ocho años siendo p.tes y por ttestigos Joseph deespinosa s.no desumag.d migueldesayas y fran.co Cayetano Blanco becinos de esta dha. ciu.d de Malaga y el otorg.te aq.n yo el s.no doy fe que conosco. Lo firmo. == *Pedro de Mena y Medrano.* == *Pedro Astudillo s.no p.co*

APÉNDICE VII

SEGUNDO PODER OTORGADO POR PEDRO DE MENA ANTE PEDRO ASTUDILLO Á FAVOR DE SU ESPOSA

(Folios 409 á 410.)

En la ciudad de Malaga y en ocho dias del mes de octubre y de mill y seis sientos y ochenta y ocho años ante mí el es.no pu.co y testigos enfermo en cama Parecio Pedro de Mena y Medrano familiar del santo oficio de la ynquisision y becino de esta ciu.d a quien doy fe que conosco y dixo que por escriptura ante el pres.te escriuano y en dies de Mayo passado deste año dio poder a doña Cathalina deuitoria y Urquixo su muger para que hiciese y otorgase su testamento y aquellas cosas que tenia comunicado para discargo desuconsiensia aprouando y ratificando dho. poder y que la susodicha cumpla con el cargo de tal podetaria y alguacea = declara que en dho. poder nombro para alguacea testamentario al S.r L.do Don Martin Vallexo y angulo preuendado en la S.ta iglesia cathedral de esta ciu.d y por tener entendido que dho. S.r como visitador de este obispado *(las señales de polilla hacen ilegibles unas palabras)* reuoca dho. nombra.to y solo dexa los nombrados en dho. poder.——————————

Otro si manda y es su voluntad y desde luego da poder a la dha. D.a Cathalina deuitoria su mujer para que desde luego el otorg.te da y manda se den dos mill reales de vellon a la persona que le tiene comunicado y se este y pase por lo que la susodha. dixere con juramento por ser cosa de restitucion y convenir asi para discargo de su consiensia = y asi mismo doy el dho. poder para que de porque el otorg.te desde luego manda se de al S.r Don Juan Manuel Romero de Valdiua prouisor y vicario general de este obispado un Crusifixo que estaua acauado para el muy R.do padre confesor desumag.d y que se le haga una crus de evano manto y clauos. ——————

Y mando y fue su voluntad que luego que fallesca se den porque desde luego el otorg.te manda se den al S.r D.or D.on Pedro deuiosca vecino de esta Ciu.d por lo mucho que le deue cuatro cocos de las yndias con sus pies de plata. En cuyo testimonio asi lo espuso y no firmo por la grauedad de su enfermedad lo firmo por testigo a su ruego que lo fueron pres.te Fran.co Ramires Juan Basques y miguel desayas, vecinos de esta ciu.d e yo el sc.no doy fe conosco al otorg.te — *Yo Fran.co Ramires.* — *Pedro Astudillo escribano pu.co* ——————————

APÉNDICE VIII

TERCER PODER TESTAMENTARIO

(Folios 411 y 411 vuelto.)

En la Ciu.d de Malaga en nueve dias del mes deoctubre de mill y seis sientos y ochenta y ocho años antemi el sc.no pu.co y testigos parecio enfermo en cama Pedro de Mena Medrano, becino de esta Ciu.d a quien doy fe que conosco y dixo que por escriptura ante el pres.te escriuano en diés de mayo passado desteaño dio su poder a doña Cathalina deuitoria y Ulquixo su mujer para que segun y como le tenia comunicado hisiese y otorgase su testam.to y aquellas cosas que en dho. poder se espresan. Dexandolo como lo dexa en su fuersa y uigor y asimismo el que otorgo ayer ocho del corriente por ante dho. pres.te sc.no y por q.e el sitado de dies de mayo, como fue su obligazion se m.do enterrar en la parroquia del Sagrario de esta ciu.d de culla Parroquia era parroquiano, reuoca dicha. clausula y manda y es su voluntad, su cuerpo sea sepultado en la yglesia del cou.to y monxas Recoletas Bernardas delsister de esta ciu.d entre las dos puertas de la yglesia della donde todos lo pisen en la sepultura que ayi le fuere señalada porque asies su ultima y determinada voluntad, en cuyo testimonio asi lo otorgo y no firmo por la grauedad de su enfermedad, lo firmo un testigo asuruego quelo fueron pres.te Don Bernardo delgado, Presuitero. = Diego deleon y dongrauiel Tello y messa, vecino destaciu.d ———————————

APÉNDICE IX

INVENTARIO DE LOS BIENES QUE DEJÓ Á SU MUERTE PEDRO DE MENA Y MEDRANO.

(Folios 367 á 400 vuelto.)

Inbenttario de los uienes q.e quedaron por m.te de D.n Pedro de mena

Josephluis decabrera cnsun.e y como curador de Don Joseph demena hixo y heredero de D.n Pedro demena vez.o que fue desta Ciudad y de D.a Cathalina de Vitoria y Urquiso su mujer = digo que murio y passo desta presente uida y quedaron por su muerte muchos uienes muebles y raices y para que en todo tip.o conste los que son =

A V. M. Suplico mandese haga ymbentario dettodos los dhos. uienes pido justizia *(unas palabras ilegibles por la polilla).*

Cabrera.

Notifiquese a la dha. D.a Cathalina deuitoria y urquiso uiuda de donpedro demena y medrano ve.o desta ciu.d quedentro desegundo dia a la notificacion haga ynbentario solebne y jurado de los uienes muebles rayses y semouientes y otros efectos que paresieren ser y auer quedado por fin y muerte del dho. Don Pedro demena su marido que su mrd. esta presto porsupersona asistir a dho. yventario lo mn.do el Sr. L.o D.on eugenio dechaues alcalde mayor de dha. ciu.d de Malaga en ella en seis dias del mes de noviembre de mill y seis sientos y ochenta y ocho años.

Echaues. *P.o Astudillo.*
Es.o Pu.co

En la ciu.d de Malaga en quinse dias del mes de n.e de mill y seis sientos y ochentta y ocho años yo el es.o notifique y hise sauer el auto antesedentte como se

contiene a D.ª Cathalina debitoria urquiso biuda de D.n Pedro de mena b.ª desta dha. ciu.d en su persona y entendida dixo q.e estapresta a cumplir con el thenor del dho. auto de q.e doi fe.

P.º Astudillo.
E.º Pu.co

Imbenttario

En la ciu.d de Malaga en dies y nueve dias del mes denou.e de mill y seis sientos y ochentta y ocho años encumplim.to delauto antesedentte estando en las cassas mortuorias de D.n Pedro demena familiar del s.to ofisio uez.o q.e fue desta ciu.d el s.or liz.do D.on Eugenio dechaues alcalde m.or della por ante mi el S.o pu.co juramen.to a Dios y auna Cru» en forma de derecho a D.ª Cathalina debitoria y Orquiso biuda de D.n Pedro demena vez.o desta ciu.d y auiendolo echo prometio dedesir uerdad, a lo cual se le requirio hiciese inventario solemne y jurado de los uienes que quedaron por fin y muerte del dho. su marido q.e son los sig.tes. ——————————

Primeram.te las casas prinsipales en q.e de presente biue la dha. D.ª Cathalina debitoria de urquiso q.e son en la calleja enfrentte del conu.to y monxas del sister.

Otra casa abesoria a ella a la plasuela de D.n Juan de Malaga. ——————

Otra casa en la calle de la espeseria frente a la calle Nueba. ——————

Otras casas en la calleja de la S.ra Santa Ana a el fin de ella que quedo vendida totalmente al montte de piedad y por cuentta de su presio se han resiuido diferenttes partidas de dinero sobre las quales dhas. casas se pagan diferentes sensos y se estan debiendo corridos de ellos q.e liquidara y dara la quentta de los que son. ——————

Dos esclauas la una llamada Andreamaria de hedad de treintta.s y la otra Claudia Juana q.e sera de hedad de ueintte años. ——————

Dos escriptorios de carai con sus bufetes. ——————

Dos espejos grandes. ——————

Un quadro de la Santisima Trenidad. ——————

Una echura de un santo cristo Crusificado en su casa. ——————

Un escriptorio de tapa. ——————

Un bufete grande de nogal. ——————

Tres bufetes menores. ——————

Seis sillas de baquetta de moscouia. ——————

Ocho taburettes. ——————

Tres mesas de pino. ——————

Dose almohadas de brocatel. ——————

Seis baules. ——————

Un bestido de raso negro de hombre con su armador de raso de color. ——————

Otro vestido de tafetan doble negro con armador de lo mismo.

Una casaca de felpa negra.

Una capa de bayeta y unabitto de debosion de lamparilla.

Dos sombreros de castor.

Una espada con su tizon.

Un coletto degamusa con sus mangas.

Cinco camisas traidas.

Dos pares de calsones traidos.

Tres jubones blancos.

Dos pares de calcettas.

Unas medias de seda negra.

Un peinador.

Un bestido de tafetan doble negro de mujer.

Dos tapapieses uno de felpa y otro de tafetan.

Una casaca de tafetan doble negro.

Dos casacas de *(ilegible)* de color.

Una de lana anteada.

Un corpiño de puntto de media de seda y oro.

Un mantto de seda.

Una enguadina de felpa negra.

Quatro camisas de mujer.

Quattro pares denaguas blancas.

Quattro delanttares = Dos pares de corpiños = Dies sabanas = Dos colchas blancas.

Seis ttablas de mantteles y diez y ocho servilletas y seis paños de manos.

Tres pares de almohadas = Tres cortinas de lienzo blanco.

Un mosquitero de seda.

Dos cortinas de sarga colorada.

Quatro arrobas de cobre de cocina.

Una arroua de perttre viexo = Dos arrouas de perttre seruido.

Un belon de asofar = Quattro candeleros de asofar = un perol de safor.

Tres esteras.

Una romana y un peso.

Un marco grande.

Un almires con su mano.

Una caja de brasero con su basia.

Quatro candiottas.

Dos escaparates.

Dos sartenes y un aro de perro.

Diez bancos = Quattro dosenas de modelos = una gauetta de dibujos = Tres docenas de sierras formones y gubias.

Dos barlettes = Tres garlopas = Un sepillo = Una juntera = Sinco sierras = Quattro barrenas. ————————————————————

Dos esculturas de s.n Juan y ura Señora la de s.n Juan acauada = y la otra desbastada para baena = De su costo resio dos mill quinientos reales y se restan asta trescientos ducados. ————————————————————

Dos niños s.n Juan y Jesus de tres quartas casi acauados descultura y una peana echa falta otra y estan consertados en dussientos ducados ay resiuidos a quenta quatrossientos reales. ————————————————————

Otro niño s.n juan de bara de alto casi acauado con peana de caray murio el dueño del consiertto y se an resciuido quinientos quarentta reales. ——————

Un s.n Fran.co de siete cuartas q.e esta consertado en presio de cientt ducados ay resiuidos a cuentta tressientos reales. ————————————————————

Una imangen de siette cuartas nra. Sra. de Pasion desbastada de armadura q.e esta consertada en presio de cinquenta pesos sean resiuido dose pesos. ———

Una imangen de Consepsion para el Duquedearcos del tamaño natural con peana de ebano y caray y niños del nattural. El cuerpo de la imangen esta casi acauado los niños no estan empesados la peana esta armada en blanco dha. obra esta ajustada en dos mill ducados pintada y acauada perfetamente se an Rdo. a cuentta cinco mill Rs.

Una imangen de Consepsion enpesada a debastar de ttres quartas con luna de plata y peana de ebano y carai esta no esta ajustada y ai Rdos. quattro sienttos Reales.

Que es la uerdad para el juran.to dho. y no tiene notisia de otros uienes y caso q.e lo tenga hara imbentario de ellos e lo firmo. Y es de hedad de mas de sinquentta a.s y lo firmo asimismo dho. alcalde m.or = tes.do (1) = dobleg = deln = sag

doña Catalina de
uitoria y ulquiço
L.o P. Astudillo
E.no Pu.co

---

(1) Abreviatura de *testado*: término curialesco equivalente á *borrado*, *tachado*, ó *enmendado*, relativo á la enmienda, tachadura ó raspadura de las palabras subsiguientes en la escritura matriz.

APÉNDICE X

TESTAMENTO DE PEDRO DE MENA OTORGADO POR SU ESPOSA

(Folios 412 á 416.)

D. Pedro demena y medrano testamento

En el nombre de Dios amen sepan cuantos esta escriptura de testo.to bieren como yo D.a Cathalina debittoria y urquixo, Biuda de Dn. Pedro demena y medrano familiar q.e fue del S.to ofisio y ves.o desta ciu.d en uirttud de los poderes que para aser y otorgar su testam.to y las demas clausulas y mandas del segun y como lo dejo comunicado el susodho. que pasaron y se ottorgaron por ante el pres.te s.no debajo de mia dispos.on murio ttraslado de los quales son del thenor sig.te

Aquí copia los poderes.

En uirtud de los dhos. poderes y comiz.on en ello dadas y comunicasion que para aser dho. testam.to le dió dicho su marido por auer fallesido el susodho. el dia ttrese de otubre pasado deste año quiero haser y otorgar el testam.to ultima boluntad de dho. Pedro demena mi marido por lo q.e lo ago y otorgo antte el escriuano y testigos desta escriptura en la forma sig.te lo primero encomiendo a Dios nuestro S.r el anima del dho. D.n Pedro demena mi marido que la iso icrio y redimio por el precio infinito de su sangre muerte y pas.on y le sup.co la aya perdonado y lleuado a el descanso eterno en cumplimiento de su ultima boluntad y conformandome en quanto pueda con las cosas que me encargo que fuese su entiero sin ponpa ni ostentaz.on en el conv.to y monxas Recoletas del Sister en boueda en la enttrada de la puerta de la yglesia para q.e todos lo pisasen en cuia birtud se enterro en dha. yglesia en la boueda que esta asia la puerta enfrente del altar del Señor san Fran.co y le acompaño la parroquia del Sagrario y el collexio seminario desta ciu.d y se le cantto la bigilia y se dixo misa de cuerpo pres.te ———

Yten fue su boluntad se dixesen por su alma cuattro sienttas misas rezadas

dandole la cuarta p.te a la parroquia y las demas en la p.te y lugar que paresiese a mi bolunta y me comunico no ordenase mas misas en su testame.to por tener dispuesto de otras muchas en bida y asi mando se digan las dhas. cuattro sienttas por el susodho. ——————————————————————

Iten fue su boluntad se diesen a las mandas forzosas un real de uellon a cada una por una bez en euia conformidad hago dha. manda.——————————————

Iten dejo declarado que las dependiensias de lo que le deuen constara por sus libros a que se remitio y muchas beses me declaro y encargo queio declarase como de todo lo que ttoca al primor del arte y a sus manos quedaua acauada una imagen de la Concepsión denra S.ra para el Ex.mo S.or Duque dearcos para lo qual auia reciuido lo que consttare por su libro lo qual no equibale a la paga de lo que se le deue por dha. imagen a el dho. Pedro demena que me comunico que sobre lo resiuido se le deuia dar hastta cumplimientto dos mill ducados quefueenlo que se consertto dha. ymagen fuera de ello eran menester para el costo de acauarla de escultura y pinttura y aser la peana y encajonarla para remitirla hasta mill ducados todo lo qual ya no toca a las manos de la artifise sino de ottros oficiales y que por no auersele acudido con estos medios no se auia puesto la echura en el ultimo estado para remitirla a su ex.a y que esto es lo que tiene declarado asi como es y como me lo comunico para que se sepa. ————

Declaro el dho. Pedro demena mi marido q.e se me enttregasen luego dos mill R.s para que los diese a la persona q.e me dejo comunicado porque asi convenia para descargo de su consiensia por lo qual mando se me den p.ra el dho. efecto. ——

Porque el dho mi marido en el dho poder declara nuesttro casamiento y los hijos quedel emos tenido y el estado que tienen y las renuncias queanecho nuestras hixas me remito a la dha. clausula la qual sea aqui por inserta = y porque en la misma clausula declaro que la madre Juana dela madre de Dios profesa como las demas nuestras hixas en el conu.to de mouxas Recoletas del Sister de la ciu.d degranada noiso Renuncia pero por causa y cuentta de su lex.ma hiso diferenttes gastos como fueron dos hechuras de su mano una de S.n Benito y otra de San Bernardo del tamaño nattural acauadas deesculturas y pinttura cuyo balance comunico importaua seis sientos ducados fuera de otros gastos hechos con la susodha. que ttodo importaua hasta mill ducados porttanto debo de ordenar seste y pase por estta declaracion como tanuien en los gasttos que el dho. D.n Pedro demena mi marido deja declarados auer hecho con D.n Joseph de mena clerigo de menores hordenes nuestro hijo=el dho. mi marido dejo declarado la dotte que lleue al mattrimonio y los uienes paraflenales que herede de D.a Andrea fernandes ulquixu mi madre que la dha. dotte importo con las arras mil y sientt ducados y los uienes parrafernales importaron dos mill y quinienttos ducados por tantto asepto las dhas. declaraciones para que se me paguen dhas. cantidades. ——

Itten fue su boluntad daser como iso a mi fauor legado del remaniente del quintto el qual asepto segun y como en la clausula del dho. p.r se contiene. ——————

Itten me comunico fue su boluntad se le diesen comoio por la pres.te hordeno se le den cien ducados a D.a Maria demena su sobrina q.e emos tenido en nra. cassa y

todo lo q.e fuere ropa de su bestir y su camara con calidad que los sient ducados no se le auian de dar hasta q.e tome estado pero si *(ilegibles dos palabras)* antes de tomarlo en ttal caso se le entreguen los cient ducados y todo lo demas sin embarazo alguno por ser mayor de hedad y no tener padre y que en el interin que llega el caso de la dha. enttrega esten en mi poder los dhos. cientt ducados sin renttar cosa alguna porque no es tuttela ni por tal *(ilegible)* q.e le tuviese. ———

Asi mismo fue su boluntad dejar libre a Isauel Josepha nuestra esclaua que nacio en nuestra casa y es de hedad de siette a.s y medio la qual libertad ha de ser en esta forma que en tiniendo dose años o anttes si gustare a de entrar en el con.to del sister degranada a donde pasaron nuestras hixas a ser fundadoras dende Malaga siacaso hubieren buelto a esta ciu.d porque ha de estar donde ellas estubieren para servir a todas las monjas que fueren preladas por el sp.o que lo fueren asta que ttenga treintta de hedad y entrando en ello sese el dho. seruicio y consiga liuertad y pueda usar de ella como le paresiere y para el con.to este legado a de ser con condision que se ha de obligar a darle alimenttos el dho. tenp.o y todo lo necesario para su vestir y si en este temp.o tubiere ocasion de ponerse en estado saliendole algun casamiento estando efectuado podra salir del dho. conuentto aunque no aya cumplido dhos. treintta años y el dia que se casare consiga enteram.te su liuertad y si acaso el dho. con.to no aseptare este legado o por otro asidente saliere del dho. con.to sin auer tomado estado ni haber cumplido dho. treintta años buelua dha. esclaua a mi p.r y dominio y auiendo yo fallesido a elde D.n Joseph mi hixo para que le sirua y cuando tome estado consiga liuertad y con calidad que ni en p.r del conu.to ni en el mio ni del dho. D.n Joseph mi hijo a de poder ser uendida ni enottra manera enajenada y esta fue su boluntad y asi lo declaro. ———

Asi mismo fue su boluntad que dos esclauas que tenemos adquiridas durantte nro. matrimonio que la una se llama claudia juana de la asump.on y es de ueintte a.s y la ottra se llama andrea maria de la candelaria y es de treintta años si yo las elijere por mi dote y arras o bienes parafrenales y multiplicades se me den en cientt ducados cada una y si seubieran de bender sea en su justo balor. ———

Iten fue su boluntad el aser dos legados que se contienen en el ultimo poder uno al s.r D.n Juan Manuel rromero de baldiuia arsediano de malaga prouisor Bicario gen.l deste obispado y otra al s.r D.n Pedro de uiesca segun y como se contiene en una clausula de dho. poder y a la cual me remito = Y asi mismo me remito a la clausula de alguaceas y herederos segun y como en ella se contiene para que se cumpla y ejecuten questa fue su boluntad. ———

Iten fue su boluntad el nombrarme por curadora de los uienes de D.n Joseph nuestro hijo y pidio se me diese el cargo conrreleuaz.on de fianças y asi lo asepto y me remito a la declaraz.on que sobre ello hago. ———

Iten el dicho D.n Pedro demena mi marido me dejo hordenado y comunico que por quantto el dho. mi marido y io por escriptura queambos otorgamos en esta ciu.d en diez y seis de Diz.e del año pasado de mill y seis sientos y settentta y tres por antte

gaspar gomes Renttero es.no deste num.o isimos fundaz.on de sierta capellania y se puso por condiz.on que sino la reuocasemos en uida quedare firme e irrebocable en la muertte de cualquira de ambos que premuriese y despues en testam.to que otorgo dho. mi marido en siette de Dix.e del año pasado de setentta y nueue por autte Pedro ballestero s.no que fue de este numero hordeno el que derogase y quitase dha. clausula y mando y fue su boluntad quesio sobrebiuiese pudiere reformar añadir o quitar de la dha. capellania lo que fuese mi voluntad como mas bien pareciera de la dha. clausula a q.e me remito y estando enfermo de la enfermedad de que murio el dho. mi marido me comunico el susodho. que era su boluntad el quetotalmentte se revocasse dha. capellania y quiso lo declarase Por tantto conformandome por lo que me toca con la dha. voluntad del dho. mi marido anullo y revoco y doi por ninguna dha. fundaz.on como mejor puedo y en cumplim.to de la boluntad de dho. mi marido. ——————

Y el dho. Pedro demena mi marido revoco y anullo en dho. poder y en sun.e revoco y anullo y doi por ninguno y de ningun valor ni efectto otros cualesquiera testam.to legados codicilios y ottras disposiciones que paresiere auer otorgado el dho. mi marido en todos los tp.s pasados astta el dia de su fin y muertte para que no valganiagan fee ni prueba en juisio ni fueradel saluo dho. poderes a mi otorgados para aser testam.to que en uirtud de ellos ago y otorgo para que se guarde cumpla y ejecutte en todo y por todo como en el se contiene en firmesa de lo qual otorgue la pres.te carta de testamento que es fha. en la ciud. de malaga en ttreintta dias del mes de diz.e del mill y seis sientos y ochenta y ocho a.s siendo presenttes por testigos D.n Joseph deespinosa y aliaga y miguel de saias ve.s desta dha. ciu.d y la otorg.se a q.n doy fee q.e conosco.

P.o Astudillo
S.o Pu.co

Lo firmo
doña Catalina de
uitoria y ulquiçu

APÉNDICE XI

CORRESPONDENCIA

De D. Sebastian de Benedicttis a Pedro de Mena y Medrano (1).

Amigo y S.r mio, la carta de Vm. de 14 del corriente recibi con el gusto que no sabré significarle a Vm. de las buenas nuevas de su salud y de todos de su casa, la mia a Dios gratias queda buena para servir a su Md. Guélgome que Vm. ha recivido las estrellas y que sean stadas de gusto de Vm. stoy aguardando el Arriero para remittir a Vm. el oro y las 400 Redomittas que tengo ajustado en un cajoncito para Vm., que deseo servirlo en quanto Vm. me mande y mandare y que las Imagines vengan en buen Hora, que haré quanto Vm. me manda.

Stubo el Sr. D. Pedro Melendez, dice que dará quanto prima (?) este dinero al Sr. Nicolás Gonzalez, que le tiene prometido por carta de Vm.; me paresse que no tardará mucho, y lo del frayle se hará todo el possible que los pague, pues el amigo Sr. Nicolás le ha ablado dos o tres vezes sobre la materia confiando a Dios que salgamos dessa otra cobranza. Vea en quantto le puedo seruir, que siempre stoy con toda fineza para obedesser. Guardeme Dios á Vm. los muchos años que le deseo. — Madrid 21 de Agosto de 1668. — D. Vm. que sus manos Beso, Cappelan y seruidor, *D. Sebastian de Benedittis.*

De Fr. Alonso de Mena á su tío D. Pedro.

De que Vm. y mi tia y toda su familia goza de entera salud será para mi la nueba mejor que es ponderable: la mia es buena desseando emplearla en cossas de su servicio. Digo tio y Señor mio, que yo a quince dias que estoy en Granada aguardando

(1) Estas seis primeras cartas son las que el tipógrafo granadino D. Enrique López encontró, juntamente con una cuenta relativa á [illegible], sirviendo de relleno entre el respaldo y el cristal de un espejo antiguo, y que han sido publicadas por la revista *La Alhambra* el 30 de Junio de 1900.

la combentualidad para este Combento. Me han negado por no aberme balido de Vm. para que me sacare liçencia. Aora se ofreze el enfadar á Vm. y baliéndome tambien del P.e Calificador Contreras, Vm. me a de hacer fabor de darle esa licencia para que la despache a nuestro P. pral. que si Vm. lo conociera no fuera menester empeñar al P. Calificador. Yo quiero ir a Malaga ogaño hasta que el año que biene con mas tiempo nos prebengamos para entrar en Granada, y asi Vm. perdóneme los enfados y respondame lo que dice el P. Calificador por que yo disponga acá lo que e de haçer, porque estoy sin combentualidad aguardando essa repuesta, y bea Vm. en que le soy de probecho que lo haré como tengo obligación. — Granada y Setiembre 9 de 1668 años. Sobrino de Vm. q. s. m. b. *Fr. Al.º de Mena.* — Tio y S. mio. Bea Vm. si me puede hazer fabor de llebarsela antes que se cierre la estafeta por que tenga lugar de escribir con ella.

De Benedittis a D. Pedro.

Amigo y S. mio, la carta de Vm. de 11 del corriente, recibí juntamente con las buenas nuebas que Vm. me dá de su salud. La mia a Dios gratias queda buena para seruir a Vm. en quanto baliere y mandare = A Dios gratias, ya tengo en buena forma la cobranza de los cien ducados del Conde de San Esteban, con que mañana me darán los dichos contenidos, que arto siento no esser venido a su tiempo oy para que los remittiese a lettra a Vm., si el Sr. Nicolás Gonzalez me açe merced, con que por el correo que viene se hará sin dilatación = pues estado forzoso. . . la casa al Sr. D. Antonio Benavides, hermano de dho. D. Albaro de Benavides a cuyo favor staua la lettra, con que mandó al instante que dho. frayle me la pagasse, con que se le dieron quatro días de termino, que la pagará mañana, staré con el y por el dinero. = En quanto a los doscientos ducados de mi señora la Marquesa no se pierde tiempo, lo que siento no cumpla palabra, soy stado con el Sr. D. Pedro Melendez y me dice oy, mañana, y nuncha (nunca) veo camino. no lo dejaré de mi mano asta que se cobren dhos. doscientos ducados, para que salgamos dessas malas cobranzas, spero á su Divina Majestad que en toda esta semana salir desa que se ha quedado. Vea Vm. si gusta que se remittan todos en letra ó como fuera servido, bien sabe Vm. que me tiene á su obediencia para quanto Valiere = me güelgo del reçibo de los vitrios y oro, aviseme Vm. de su buena ó mala calidad, para que me despierte en otra compra quando se ofresiera de seruir a Vm. cuya vida guarde Dios muchos años como deseo. Madrid 18 Sbre. 1668. De Vm. que sus manos beso, Cappelan, amigo y servidor, *D. Sebastian de Benedittis.* — Al Sr. D. Pedro de Mena y Medrano, mi señor.

De D. Cristobal Montero de Espinosa a D. Pedro de Mena.

Mucho me alegraré que esta halle á Vm. con la salud que yo deseo y nuestro Señor le puede dar en vida de mi prima y demás familia a quien veso las manos = Digo Sr. que en las ocasiones es fuerza valernos de los deudos y mas no conoçiendo

yo a otra persona en esa ciudad y que con más cuidado me haga merced de buscarme un par de medias de arrollar á lo gastado ó color de aire por que son para ponérmelas con vestido negro y aviso á Vm. que las piernas son delgadas para que las medias sean angostas y me las remitirá Vm. con la estafeta, enviándome a decir a quien tengo de dar el costo por que de otra manera no las recibiré y perdone los enfados que la causa de no aver en Granada cosa de provecho es causa de embarazar á Vm. á quien Dios guarde como deseo en vida de mi prima á quien dará Vm. muchos recuerdos de todos los de esta casa. Granada 7 Noviembre de 1668. Servidor de Vm. que su m. b., *Don cristobal montero de espinosa.* — Sr. D. Pedro de Mena.

De Benedittis a D. Pedro.

Amigo y S. mio. Allome en este correo con las buenas nuebas que Vm. goza. sea por muchos años. yo quedo con ella para servirle en quanto sará de gusto de Vm. = El correo passado remiti a Vm. los cien ducados del Conde de San Esteban con una lettra al Sr. D. Diego Gonzalez de Castro. el dinero de mi S.ª la Marquesa no se ha cobrado no por falta de diligencia. dizen que me lo dará á toda prissa. por hora no me lo paresse pues stando fuera desta corte, en un lugar dicho. Leganes. que se ha acasado en Palatio, con que me parece que por todo este mes corriente no bolberá a Madrid, con que al instante sin que tenga quartero a la dicha cobranza y al punto daré quenta á Vm. dello Con mi señora D.ª Catalina de Harco, stubo el sábado y queda muy queguosa de Vm., yo iré y disculparé a Vm. para que vea que Vm. tiene muchos deseos de servirla. no me alargo a mas para no cansar á Vm. sabe que aqui me tiene para servirlo. guarde Dios mucho los años que le deseo. Madrid 2 Diciembre 1668. De Vm. que sus manos beso, Capelan y servidor *D. Sebastian de Benedittis.* Sr. D. Pedro de Mena y Medrano, mi amigo y señor.

De Alonso de Mena y Medrano a su padre D. Pedro.

Luis Francisco lleva la felpa. a me dicho le ha escrito Vm. que si quiero algun dinero: aora no son menester que ai bastantes. que le dice Vm. que mire como ando que un paso que de sin rectitud lo a de saber Vm. Yo le dige que no venia mas que al negocio que lo demas era estarse en las pajas e perder el grano, que ni tenia mas parientes ya ni mas deudos que estudiar que es lo que me auia de baler, que aun el Sr. D. P. lo dirá que no me divierto en otra cosa. N. S. g.de a Vm. ms. as. Granada 1 Abril de 1669. Hijo de Vm. q. s. m. b.

A. de Mena y Medrano.

Padre y S.r mio.»

De Pedro de Mena y Medrano a D. Antonio de Fuentes, administrador del Duque de Arcos en Marchena (1).

Señor mio el correo pasado tube la de Vmd. de 31 del pasado i ados oras de auerla reseuido me invio sumag.d un flux desangre por las narises tan violento que por mas que setapauan la echaua por los oidos icomo no etenido tal achaque en un año que e estado malo me asuste de manera que oi hase ocho dias que toda uia lo estoi — echaria un asuimbre de sangre y asta que se me enbarró la frente isienes con ieso Vinagre i claras de guebo no paso despues asido menester sangrarme ia grasias aDios voi algo mejor para seruir a Vmd. de cualquier manera Amo mio laimagen de n.ra s.ra para n.tro dueño esta en muy buen estado como abra informado Jn.o dequiros i como lauoi costeando con mis pocas fuersas, me es forzoso que dure i aunque el ajente de esta obra es el Obpo. mi S.or; desea mucho que se acaue no es para que io metome la mano sin lisencia del Duque n.ro amo apedirle dinero sobre lo que tengo reseuido q. es como Vmd. dice algo menos que facil sera en las q.tas de Antonio siluera hallar mis veciuos Si cuando mi libro o mi palabra sobra.

Abra poco mas de un año que pedi a Su Ex.a un socorro como de ducientos ducados y auiendolo mandado remitir no ha tenido efecto sera la causa los m.s gastos q. su Ex.a atenido i pues Vmd. se ofrese asocorrer obra lopodra haser qu.to antes i vamos concluiendola q. adeser obra tal que ade empeñar a su Ex.a para q̃. la lleue aM.d solo por uerla sera mucho mejor i de mas arte q. la quise para lass.ta Igls. de Cordoua esto es lo q.e semeofrese decir a Vmd. aqui metiene mui asuseruicio para q.to gustare mandarme N.tro S.or gu.de a Vmd. m.s a.s i de mui buena salud. Malaga 21 de Setiembre de 1688.

Si estubiere en manos de Vmd. elsocorrerme podra mandar me traigan dos cargas de pilones abentaxada asucar... q. en q.to alualor D. ju.o dequiros informara elualor q. tiene aqui la de manilua como la de torrox i como la de motril.

Bs. lam.o de Vmd. su mas ser.dor

P.o de mena y medrano.

S.or D. Antonio de fuentes.

Notas al respaldo.

Málaga 21 de S.e de 1688.

Pedro de Mena, escultor,

Confiesa auer receuido El Din.o a q.ta de la Imagen.

(1) Los originales de esta carta y de las que siguen se conservan en el archivo de los obligacionistas del Duque de Osuna.

Del mismo, al mismo.

Mui Señor mio Me coje la de Vmd. con un nuebo accidente de unas camaras penosas i auiendo visto todo lo que Vmd. medice q. esta muy bien soi de parecer esperar que cosa sea este achaque i asta q. tenga Vmd. nuebo auiso mio suspenda Vmd. inviar el dinero esto es q.to seofrese N.tro S.or g a Vmd. m.s a.s i el mi muy buena salud Malaga 5 de Octubre de 1688.

Bs. lam.o de Vmd. sumas ser.dor

P.o demena y medrano.

S.or D. Antonio de fuenttes.

Nota al respaldo.

Malaga 5 de Ott.e 688.

P.o de Mena y Medrano

q.e hasta Ver en que para un achaque que padece Suspenda Vmd. embiar El Dinero queelauisara.

(Leg. 393-4.)

De José de Mena y Medrano (hijo de Pedro) al Duque de Arcos.

Ex.mo S.or.

La disposicion divina quiso llevarse para si ami Padre y Señor Pedro de Mena, causando su falta general sentimiento entoda España, del qual creo habra tocado a V.a ex.a alguna, y no la menor parte, supuestas las honras co q. V.a ex.a se sirvio de favorecerle, dexó la imagen de la P.ma Concepcion casi acabada con perfeccion en lo q̄. toca ala escultura, con orden de q. se le diesse aviso á V.a ex.a de su muerte y de el estado en q̄. queda la Imagen para q̄. V.a ex.a se sirva de dispensar los socorros necessarios al complemento de la efigie, porq. hemos quedado ental estado q. sinellos no podremos cumplir con la devida obligacion. N.o S.or Prospere la vida de V.a ex.a en su mayor grandeza Malaga y noviembre 16 de 1688.

Menor criado de V.a ex.a q. S. M. B.

Joseph de Mena y Medrano.

Ex.mo S.or Duque de Arcos mi S.or

Nota en el respaldo de la carta de José de Mena.

Que se concluya la Imagen, que se ajuste la quenta de lo que se le ha dado, y la Perdida q. hubo por la que embió al obpo. de Cor.ua y q. el P.e fr. Marcos lleue esta para que lo ajuste de una Vez, llevando de la Cont.a todos los Papeles supuesto que el P.e Mro. Va auerse con el S.or P. Alonso. Y D.n Antonio respondera en esta conformidad a Mena. Y si no se ha ido D.n Ju.o dequiros, a D.n Ju.o dequiros.

(Hay solo una rúbrica.)

A 25 de noui. 1688.
D. Ant.o de fuentes.

De D. Juan Manuel Romero de Valdivia, á D. Antonio Fuentes.

Señor mio: Cesso la pretençion de q. Pedro de Mena acabe La Imagen porq. ya a el se le acabó La vida. Murio la semana pasada que es lo que puedo noticiar Vmd· en respuesta de la de 12 del corriente, deseando manifestar mi affecto en quanto fuese del servicio de Vmd. cuya vida g.e Dios m.s a.s Malaga Oct.e 19 de 88.

B. l. m. de Vmd. su m. ser.

D. D. Ju. Manuel Romero de Valdibia.

Sr. D. Antonio de Fuentes.

Nota al respaldo.

Malaga 19 de Ott.e 688.
S or Don Ju.o Man. Romero.

De D. Juan Manuel Romero de Valdivia, al Duque de Arcos.

Ex.m Señor

Señor mio: Aunq. soy Albacea, sin exersicio en el testamento de Pedro de Mena y aunq. la materia de la Imagen no toca a la testamentaria é tenido a mucha dicha el q. en esta ocasion V. Ex. me mande le sirva y en su execucion participe La de V. Ex. a la Viuda de Pedro de Mena q. me dixo tiene dada cuenta a V. Ex. del estado deste negocio y buelbe a darla en la inclusa. Es persona de muy conocida capa-

cidad y de quien V. Ex. puede tener entendido que no cobra otra cosa alguna mas que lo que dice e V. Ex. a cuyo servicio me ofrezco en quanto mis cortas fuerzas alcanzaren. G.e Dios a V. Ex. muy felices años como se lo suplico. Malaga Nov.e 23 de 88.

Exm. Señor

B. L. m. de V. Ex.o

D. D. Ju.n Manuel Romero de Valdibia.

Ex. Señor Duque de Arcos de Aveyro y Maqueda.

Nota al respaldo.

Malaga Nbre. 23 de 1688.

D.n Juan Man. Romero.

393 - 0

De Da. Catalina de Vitoria y Ulquisu, al Duque de Arcos.

Ex.mo Señor

el correo pasado escribí a V.a ex.a sobre el estado de laimajen y porsino me esplique bastantemente lo repito con ocasion de la carta q.e V. ex.a ha escrito al Sor. probisor de estaçiudad=yes que la imajen segun pedro demena mi marido que este en gloria dixo munçhas ueces asiensalud como en el tienpo de su enfermedad esta acabada detodo lo quetoca y pudo tocar asumano y primor de el arte como tanbien podra berse en la misma imajen que para ello esta puesta de manifiesto donde v.a ex.a podra mandar sereconosca=y lo que solamente lefalta es lo que habia de mandar pedro demena obrara qualquiera de sus alludantes odiscipulos que es escofinar, lijar limpiar todas las cascadas o traços en fin todo lo que toca a prolijida de tiempo que no toca a el arte i la peana esta armada en blanco que esta la açe un ebanista que es de carei i ebano i pintarla que toca a los destearte = de forma que para salir de casa de el artifiçe con todas estas perfeçiones que ia no tocan a su mano seneçesita de gasto considerable que importara asta mil ducados allabase pedro demena tan falto de medios i por no tener con que suplir esto no esta ia la imajen en poder de V.a ex.a suplico a v.a ex.a mande se me acuda con ellos que remitidos podra açerse la remision de la imajen dentro de seis o ocho meses porque la pintura por su prolijidas es cosa que quiere tienpo yo mealegara tener tanta fortuna para lograr en serbiçio de V.a ex.a quemeubiera quedado conque cumplir esta costa para que sin detençion alguna quedase

v.ª ex.ª serbido como siempre lo deseara mi rendimiento nuestro señor me guarde la bida de v.ª ex.ª dilatados años en su maior grandeca.

Malaga i nobienbre 23 de 1688.

Ex.mo S.or

menorcriada de V.ª ex.

besa la mano de V.ª ex.ª

doña Catalina de

uitoria y ulquiço

Ex.mo señor duquedearcos deabeiro i maqueda.

Respaldo.

Malaga y N.bre 23-de 1688.

D.ª Catalina de Victoria.

393-7

(Esta carta está doble. El original y una copia del siglo VXII.)

Del Duque de Arcos, al obispo de Málaga D. Fr. Alonso de Santo Tomás.

Illmo. S.r

VSS. nos favorece a muertos y a Viuos, y en el descuido q. ha auido en el Cumplimiento de la boluntad de mi Herm.º q. no me ha tocado de q. esta Imagen se lleuase a Marchena para poder ponerla en nra. s.ª de la Mota en la forma que dexa declarado S. e. En tantos a.s ha parado ay, en el estado q̄. dice la Viuda de P.º de Mena, se halla oy, haui.do comprado la primera que estaua echa el Obispo de Cordoua: A March.ª mando se enbie ala Persona que VSI. mandare cuide de esto (como se lo suplico) Mem.ª de la oblig.on de Mena. Lo que se le dió en tpo̅. de mi Erm.º, y lo que se le resta deuer segun su contrato, para poner en perfeccion la Imagen Y porque creo q. D.n Juan de Quiros ha de dar la buelta a Seui.ª preuengo a VSI. esta Sup.ca de que lo dexe encargado a otro porque la satisfacion sera pronta en el modo y forma que lo dexa declarado mi erm.º en su boluntad. VSI. perdone esta llaneza pues es encargo de lo que fauorecio a mi Herm.º y aora lo hace a su mem.ª juntam.te Con migo: Dios g.de a VSI. m.s a.s como deseo. M.d y Nou.e 30 de 1688.

B. L. M. de V. S. I. y amigo.

El Duque de Arcos

Aveiro y Maqueda

Illmo. S.r Obpo. de Málaga.

Respaldo de la carta del Duque.

Málaga 1689.

(con lapiz)

es.te el cobro de la Imag.n denra. S.ra que dejo hecha P.o de Mena escultor.

D. Pedro Martinez Soriano Adm.or de las Rentas de Pruna pague aq.ta de la Imagen 30 — R.s

339 — 8

De Fr. Alonso de Sto. Tomás, al Duque de Arcos.

Ex.mo S.r

Participe a mi Provisor el contenido de la carta VE. sobre la obligacion q. tuvo Pedro de Mena de dar acabada la Imagen de nr.a S.ra y me dice el Provisor, q. no a tenido mas dependencia en la casa de Mena q. auer fido Albaçea, para el cumplimiento del funeral; y yo solo tuve la de auerme encargado su erm.o de Ve. q. este en gloria, hablasse a Mena, para que entrase en esta Hechura, como lo hice entonces, i defpues acá no é tenido mas depend.a solo é oido decir, q. dexo Mena hecho lo mas de la Escultura de esta Imagen, y juzgo q. podran acabarla los oficiales, asisftiendo el Racionero D.n Jn.o de Quiros con su cuidado, i si fuere neçefario el mio, lo aplicaré por conduçir al agrado ; i ferni.o de Ve. a q.n g.e Dios en su Gracia mu.s a.s como defeo. Malaga 23 de Nov.e 1688. (*Hasta aquí es una hermosa letra, probablemente de algún secretario. Lo que sigue es de otra letra más cursiva, y la misma con que luego aparece la firma: esto último parece ser una ampliación que de su puño y letra puso el Obispo antes de firmar.*)

S.r ex.mo Mena me dicen dejó la Imagen acauada y q. folo faltan dos angelillos del trono, io no tengo depend.a ni conocimiento en fu casa, i con el era mui poco, puede fer D. Jn.o de Quiros fobreestante, q. un dicipulo de Mena me dicen anda en los fines de la obra.

Exmo. S.r

B. L. m. de V.e.

fu amigo y fervidor de V. e.

Fr. Al.o Obispo de Malaga.

Ex.mo S.r Duque de Arcos de Aveiro y Maqueda.

Respaldo de la carta del Obispo.

Malaga y N.bre 23 de 1688.

El Obpo.

Recibo.

R.ui dela Contaduria may.or del Duque mi S.r que reside en esta villa = Tres cartas de Su Ex.a La una p.a el Illmo. S.or obispo de Málaga La otra para D.n Jn.o Manuel Romero Su prouisor y la otra para el Ly.do D. Jn.o dequiros y Cordova con dos cartas originales del S.r Obispo y Suprouisor y Copia de otra escrita asuex.a por D.a Catt.a de Victoria Viuda de Pedro de mena escultor Vez.o que fue de la Ciud. de Malaga.

Otra carta original escrita por D.n Joseph de Mena Medrano hijo del dho. Pedro de Mena a Duq.e mi s.r y Decreto de su Ex.a de 23 de O.bre de 1688.

Otra carta original escrita al Duq.e mi s.r por el dho. D. Ju.o de Quiros. = Otra escrita a su Ex.a por el dho. prouisor. Dos cartas escritas por el dho. Pedro de Mena al Sr. D. Ant.o de fuentes Con.or Gen.al destos estados la una de 21 de Sep.e deeste año enque confiesa auer R.do dinero a q.ta de la Imagen de nuestra S.a y que el que es consta de su Libro y constará de la quenta de Ant.o de Siluera dequien los Resibio y laotra de 5 de Ot.e deste año Enquedize que hasta nueuo no auiso sele imbie socorro. Y un testimonio dado por Xpoual de figueredo de la partida de las q.tas Enque consta auer pagado al dho. Pedro de Mena cinco mil r.s = Todos los quales dhos. instrumentos son para el cobro dela Imagen de Nuestra s.a de la Concep.on que el dho. Pedro de mena tiene hecha para la Igless.a de nuestra s.a de la Mota desta Villa, y los R.uo para hazer esta diligenzia de Orden y Mandato del Duque mi s.r en la dha. ciu.d de Málaga para donde hago viaje Y lo firme en Marchena 15 de D.e de 1688.

F. Marcos de Perola.

Al respaldo de este recibo.

Malaga 15 Dix.c de 88.

Pedro de Mena.

R.uo deel P.e Maestro Fr. Marcos de Perola y despachos p.a poner cobro de la Imagen delaconcep.on qstaua haz.do Pedro de Mena escultor en Malaga anura q.ta a Rezeuido 5.000 R.s que constaran en la q.ta de la uiuda del dho. escultor.

393-4 á 8.

Al respaldo de este mismo recibo.

Por las cartas que escriue D.n Jn.o de quiros del estado de la Imagen, y la que la Viuda de Mena me ha escrito, que originales quedaron enesa Cont.a Y por la que

yo escriuo a S. M.e I. el Prouisor embiareis razon de la escrip.a q. se hizo, el coste que hauia de tener la Imagen y lo quese le hadado, para q. se ponga en cumplim.to el traer la Imagen aesa Villa, porque lo q. faltare del resto se hade dar aquenta de la testam.a, lo qual vereis, y para q. no se pierda esto se suplira demi Haz.da, para que no se pierda, y Serrado todo el Desp.o lo embiareis a D.n Jn. de Quiros escriuiendole en la misma conformidad Dios g.e a V. M. nou.bre 30 de 1688.

Y respondereis a la viuda de Mena.

El Duque de Arcos. *(firma solo con iniciales).*

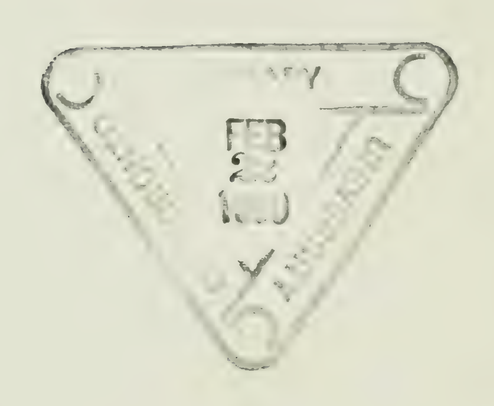
D. Miguel Ramirez

Índice.

Páginas.

Páginas.

Páginas.


FEB

Blass y Cía. Imprenta,
San Mateo, 1. Madrid.

76


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 20 05 018 1